Romaneske Elemente im Realismus von Charles Dickens

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hermann Heuer
aus Duisburg

Marburg (Lahn)
Buchdruckerei Franz Fischer, Kugelgasse 1 (am Kalbstor)
1927

Als Dissertation angenommen am 12 Juni 1926.
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 16. Juni 1926.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung: Umgrenzung des Themas 5

Capitel I: Allgemeines.
I. Wesen des Realismus 8
II. Wesen des Romanesken 11
III. Beziehungen des Romanesken zum Realismus 13
IV. Der romaneske Charakter von Dickens' Romanen 16

Capitel II: Menschliche und künstlerische Voraussetzungen für den Realismus von Dickens.
I. Tradition und Eigenart 18
II. Lebensphilosophie und Lebenstyp 21
III. Eidetische Anlage und Schaffensprozess 26

Capitel III: Formgebende Faktoren romanesker Art im Realismus von Dickens.
I. Der Kontrast als konstitutives Kunstprinzip.
1. Wesen und ästhetische Bedeutung des Kontrastes 41
2. Gegensatz und Kontrast im Realismus 42
3. Allgemeine Bedeutung des Kontrasts für Dickens 44
II. Auf dem Kontrastgefühl beruhende Formelemente:
1. Das Phantastische und Groteske 46
2. Das Pittoreske 56
3. Melodrama und Sensation 66
4. Das Uebersinnliche und Märchenhafte 73
III. Romaneskes in der Naturschilderung:
1. Lyrismus 81
2. Die Natur als Stimmungshintergrund 83

Schluss: Zusammenfassung und Ueberblick über die anderen Romane . . . 86

Einleitung.

Umgrenzung des Themas.

"I have no doubt that the Elizabethan and the Victorian ages will appear to the historian of the future as the twin peaks in which English civilization culminated"[1]) bemerkt Dean Inge. Nach einer Phase der Eklipse scheint das Victorianische Zeitalter und mit ihm einer seiner grössten dichterischen Repräsentanten Charles Dickens wieder in den Vordergrund des Interesses zu rücken. Das Buch von Sir Arthur Quiller-Couch "Dickens and Other Victorians"[2]) sowie George Gissings nachgelassenes Werk "The Immortal Dickens"[3]) (eine Sammlung früher veröffentlichter kritischer Einzelstudien) dürfen als günstige Anzeichen für die Rehabilitierung des Victorianischen Romans, insbesondere desjenigen von Charles Dickens gelten.

Soviel zur Rechtfertigung der Wahl meines Themas.

In den Mittelpunkt dieser Untersuchung möchte ich das Zentralproblem des Realismus, die Frage nach dem Grade der Objektivation der Wirklichkeit im Kunstwerk stellen. Insbesondere soll der Versuch gemacht werden, den romanesken Charakter von Dickens Romanen in seiner psychologischen Deutbarkeit und seiner ästhetischen Formung und Wirkung aufzuhellen.

Ein erster theoretischer Teil beschäftigt sich mit der Wesensklärung der in Frage kommenden literaturgeschichtlichen Grundformen. Es sollen sodann auf psychologisch-genetischem Wege die menschlichen und künstlerischen Grundlagen von Dickens' Dichtertum behandelt werden. Ein dritter Teil wird im einzelnen gewissen Eigenarten von Dickens' Realismus gelten, wie sie im Kunstwerk objektiv-wesensmässig erkennbar sind.

---

1) W. R. Inge: The Victorian Age. Rede Lecture for 1922. Cambridge Univ. Press 1922.

2) Cambridge Univ. Press 1925.

3) Cecil Palmer, London 1925.

Eine Begrenzung meines Themas ist dadurch gegeben, dass ich den Humor bei Dickens soweit wie möglich ausschliessen möchte. Gelegentlich wird ein kurzes Eingehen auf diese wichtigste Seite seines Schaffens jedoch unvermeidlich sein.

Die Beschränkung auf die Periode von 1837—1850 (Oliver Twist bis David Copperfield) geschieht deshalb, weil sie die am meisten charakteristischen Werke von Dickens umfasst und daher als exemplarisch gelten kann. Oliver Twist wie David Copperfield bezeichnen bedeutsame Punkte in seinem Schaffen. Oliver Twist ist in vieler Beziehung ein Gegensatz zu den Sketches und Pickwick Papers und bedeutet die Hinwendung von der Form blosser Skizzen zum eigentlichen Roman durch die Verbindung von Abenteuer- und Persönlichkeitsroman. David Copperfield ist von Dickens selbst als sein bestes Werk bezeichnet worden. Ganz abgesehen von dem besonders reichen autobiographischen Gehalt muss dieser Roman schon deshalb als der Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet werden, weil er die verschiedenen Seiten seiner Kunst in gleichmässiger reicher Mischung enthält, und weil die späteren Werke sowohl inhaltlich wie formal eine besondere Gruppe bilden.

Kapitel I.

Allgemeines.

Victor Hugo verallgemeinert vielleicht allzu kühn, wenn er bündig erklärt, die Kunst der Moderne (deren Geschichte für ihn seit der Verbreitung des Christentums datiert) sei durch das Streben nach Wahrheit charakterisiert und orientiere sich an der Wirklichkeit[1]). Wollte man aber den Kreis enger ziehen, so könnte man sicherlich mit grossem Recht die Behauptung wagen, dass entsprechend dem englischen Volkscharakter die eigentlich nationale Kunst der Engländer sich von jeher durch eben diesen Drang nach realistischer Objektivität ausgezeichnet hat.

Gibt nicht schon Chaucer ein Programm der realistischen Darstellung, wenn er sich im Prolog der Canterbury Tales mit folgenden Worten an seine Leser wendet:

"But first I pray yow of your courteisye,
That ye narette it nat my vileinye,
Thogh that I pleynly speke in this matere,
To telle yow hir wordes and her chere,
Ne thogh I speke her wordes proprely.
For this ye knowen al-so wel as I,
Who-so shal telle a tale after a man,
He moot reherce, as ny as evere he can,
Everich a word, if it be in his charge,
Al speke he never so rudeliche and large;
Or elles he moot telle his tale untrewe,
Or feyne thing, or fynde wordes newe.
He may nat spare, al-thogh he were his brother;
He moot as wel seye o word as another"[2]).

Sinnliche Klarheit und naive Objektivität sind auch in hohem Masse Merkmale von Shakespeares Dramatik. Auf sie treffen die bekannten Worte Hamlets zu, der Zweck der Schauspielkunst sei "to hold, as 'twere the mirror up to nature, to show

1) Préf. de Cromwell, S. 22. Rom. Texte ed. Lommatsch-Wagner, 1920.
2) Ausgbe. v. Skeat, Zeile 725—39.

virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure"[3]).

Diesen beiden Repräsentanten englischer Wirklichkeitskunst im Epos und im Drama lässt sich als typischer Vertreter des realistischen Prosaromans Charles Dickens zur Seite stellen. "Truth" und "Nature" sind auch für ihn die Stichworte seiner Kunst. Das Vorwort zu Oliver Twist als der Antithese zur behäbigen Behaglichkeit der Pickwick Papers und zur romanesken Tagesliteratur hat geradezu naturalistische Tendenz: "It appeared to me that to draw a knot of such associates in crime as really did exist; to paint them in all their deformity, in all their wretchedness, in all the squalid misery of their lives, to show them as theyreally were, for ever skulking uneasily through the dirtiest paths of life .... would be to attempt a something which was needed, and which would be a service to society. And I did it as I best could". So krass ist sein Verfahren nur selten gewesen, ebensowenig wie allein die Worte eines anderen Vorwortes (Bleak House), er wolle die "romantic sides of familiar things" darstellen, im vollen Umfange zutreffen. Er ist Realist, bei dem Einschläge von Naturalismus gelegentlich, solche von sogenannter „Romantik" häufiger anzutreffen sind.

Der Realismus der Autoren des Wif of Bathe, der Mrs. Quickly und der Mrs. Gamp ist unabhängig von literarischer Doktrin, sondern Produkt naiver Gestaltungsfreude, welche die Sinneswirklichkeit zum Kunstobjekt macht. Gemeinsam ist ihnen, dass sie vom Geist der Sache, nicht des Ichs, beherrscht sind. Sie sind naive „Sachdichter" im Gegensatz zu den „Ichdichtern", um mit Otto Ludwig zu reden[4]). Dilthey nennt Shakespeare und Dickens ausgesprochen „objektive" Dichter. Ihr urwüchsiger künstlerischer Ausdruck ist Realismus in höchster Potenz.

Die Theorie des Realismus fusst auf dem Postulat der Wahrheit. Schönheit und Wahrheit sind kongruente Begriffe in der realistischen Kunst. Die Schönheit eines Kunstwerkes besteht in seinem Wahrheitsgehalt. „Es beruht auf einem Irrtum, Wahrheit und Schönheit in der Kunstauffassung zu sehr zu trennen. Die höhere Wahrheit, wovon in der Kunst allein die Rede sein kann, ist schon eins mit der Schönheit, denn die Wahrheit ist

3) Hamlet, III, 2.

4) Ges. Schriften, Bd. V, S. 320.

schon durch die ihr notwendig innewohnende Uebereinstimmung schön. Die Natur ist so namenlos reich in jeder Beziehung und in ihren Ideen so einfach: wir müssen nur lernen, diese Einfachheit zu erkennen und die in ihr liegende Schönheit zu sehen. Das Unwahre ist auch unschön" bemerkt Otto Ludwig, ein deutscher Vertreter des Realismus[5]).

Die Wahrheit wird im Realismus allgemein identifiziert mit der empirischen Seinswelt. Demgemäss ist der Realismus die „Eroberung der diesseitigen Welt durch die Kunst und die Darstellung dieser Welt im Kunstwerk"[6]). Der Akzent liegt weniger auf der Darstellung der Handlung als auf der des Zuständlichen, auf Existenz und Breite der Erscheinung. Es liegt im Wesen des Realismus, den Geschehenskomplex des realen physischen und psychischen Lebens, Welt- und Menschengeschichte, in einem Totalbilde zu entrollen. Diese Totalität und Extensität setzt die Bevorzugung des Individuellen vor dem Typus, des Besonderen vor dem Allgemeinen voraus. „Ideen sind nichts: es kommen nur individuelle Fälle vor; diese haben deshalb eine Begrenzung und stehen mit der Allgemeinheit der Idee im Widerstreit" sagt Otto Ludwig[7]). „Das Allgemeine als das Bedeutungslosere, als das Belanglosere (der Gattungsbegriff ist immer ärmer als das Individuum) kann einen Künstler, in dem diese Grundanschauung zum Besonderen lebt, nicht interessieren, er wird vielmehr Wert darauflegen und es sich zur Aufgabe machen, das Spezifische, das Besondere, was das Einzelne vom empirischen Gattungsbegriff scheidet, herauszuarbeiten, und nicht das gleichmässig Wiederkehrende, was ohne Interesse ist: das ist das Ziel des Realismus"[8]). Der echte künstlerische Realismus bleibt aber nicht bei einer blossen Häufung von Einzelfällen stehen, sondern legt in das Individuelle einen Gehalt an typischer Charakteristik und universaler Geltung.

Individuelle Verschiedenheiten ergeben sich im Realismus hinsichtlich der Frage, was unter Wirklichkeit verstanden werden soll. Die einen stellen mit naiver, intuitiver Beobachtungsgabe

---

5) Ges. Schriften, Bd. VI, S. 327. Gespräch v. 21. Juli 1864 mit dem Schauspieler Josef Lewinski.

6) M. Deutschbein: Das Victorianische Zeitalter, Vorlesung S. S. 1924.

7) Ges. Schriften, Bd. VI, S. 12.

8) M. Deutschbein: Das Wesen des Romantischen. Köthen 1921, S. 58.

das Sichausleben und -wirken der Menschen innerhalb des mannigfach verflochtenen Lebens- und Weltzusammenhangs dar (Dickens, Thackeray). Andere erkennen das Wirkliche in erster Linie in der Wirkung vitaler Prinzipien und beschreiten zur Erfassung des Lebendigen den Weg psychologischer Analyse (Meredith, Browning). Wieder andere suchen der Wirklichkeit Herr zu werden durch eine möglichst exakte Sammlung empirischer Fakten bei grundsätzlichem Einschluss des Hässlichen und Gemeinen und strengstem Ausschluss subjektiver Stellungnahme (Zola). Es lassen sich demgemäss unterscheiden der naive, der psychologische und der naturalistische Realismus.

Die grösste schöpferische Fruchtbarkeit scheint mir im naiven Realismus zu liegen, während die beiden anderen Arten des Realismus die Methoden der Wissenschaft, besonders der Naturwissenschaften (Soziologie, Biologie, Statistik etc.) auf die Kunst anwenden und deshalb nicht in der gleichen Weise eine ursprüngliche Lebensunmittelbarkeit zur Darstellung bringen. Der naive Realismus wird produktiv in dem, was O. Ludwig den „poetischen Realismus" nennt. Dann schafft er „die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhanglose, im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat..... Eine Welt, die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedrungen ist, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Gesetz wieder geboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verschwindet, aber durch Harmonie und Kontrast für unseren Geist in Einheit gebracht ist: nur von dem, was dem Falle gleichgiltig ist, gereinigt"[9].

Bei diesem Realismus ist die künstlerische und menschliche Individualität des Schaffenden in relativ hohem Grade beteiligt. Das Moment des Schöpferischen ist von ausschlaggebender Kraft. Die Schöpfungen sind in vieler Hinsicht Ebenbilder ihres Schöpfers. Diese Beteiligung subjektiver Elemente bei der Objektivation der Wirklichkeit im Kunstwerk tritt gerade bei Dickens stark

9) Ges. Schriften, Bd. V, S. 458 ff.

hervor. Ein Ueberschuss an subjektivem Miterleben lässt viel von Dickens' eigenster Wesensart in das Kunstwerk einströmen. Mittelbar wird dadurch das Volkstümliche, in dem Dickens' Wesen tief verwurzelt ist, mit gewissen Eigenarten und Einflüssen zu einem lebenskräftigen Faktor seines Kunstschaffens. Auch die Tradition, die als Bildungserlebnis in Dickens fortlebt, gewinnt so erhöhte Bedeutung. Tradition, Volkstum und Subjektivität des schaffenden Künstlers wirken bei Dickens zusammen, um seinem Realismus jene romaneske Tönung zu verleihen, die gemeinhin als Romantik bezeichnet wird. Literarisch steht Dickens auf dem Wendepunkt zwischen romantisch-romanesker und realistischer Kunst. Das ausebbende romaneske Kunstgefühl ist bei ihm noch wirksam, wird aber von ihm überwunden durch die Hinwendung zum realistischen Kunstideal. Gerade die Aufnahme und Ueberwindung des Alten verschafft ihm seine eigenartige Zwischenstellung.

Da es ein wesentliches Ziel dieser Untersuchung ist, den romanesken Charakter von Dickens' Werken in seiner Ausdehnung und Wirksamkeit zu prüfen, ist es nötig, das Wesen des Romanesken in kurzen Zügen zu zeichnen, um dann dem Romane als Ausdrucksform sowohl des Romanesken, als auch des Realismus näherzutreten.

Was ist das Romaneske? Der Begriff des Romanesken fällt nicht zusammen mit dem des Romantischen. Wie dieses ist es ein Lebensgefühl, das nicht einer bestimmten Zeit zukommt, sondern überzeitlicher Art ist.

Das Wesen der Romantik beruht in dem Drang nach schöpferischer Synthese. Bei aller „Ich-Entgrenzung“ [10]) strebte die Hochromantik in ihren reinsten Schöpfungen nach einer Einheitsschau jener grossen Gegensätze: Endlichkeit — Unendlichkeit, Ewigkeit — Zeitlichkeit, Geist - - Materie. Diese Synthesen in der Kunst zu verwirklichen und so zu einer höheren Daseinsform zu gelangen, ist das Ideal der Romantik in ihrer reinsten Ausprägung gewesen, mag auch das romantische Lebensgefühl, die Idee des Romantischen, nur in wenigen exemplarischen Dichtern und Werken völlig entsprechenden künstlerischen Ausdruck gefunden haben. Wordsworth, Shelley, Keats, z.T. Coleridge, Schlegel,

10) vgl. Victor Klemperer, Vossler-Festschr. 1922.

Novalis, Schelling stehen auf dieser Linie[11]). Wesentlich für unsere Betrachtung ist aber die Feststellung, dass unter der landläufigen Bezeichnung „Romantik" Dichter und Werke, Lebensgefühle und Lebensstile von ganz anderer Art als der oben angedeuteten Unterschlupf gefunden haben: Wertherstimmung, Byronismus, Sentimentalismus, Sensationskult, Gothic Novel, das "genre du sombre". Hier ist eine grundsätzliche Verschiedenheit in der geistigen Haltung und dem künstlerischen Ausdruck unverkennbar. Alle diese Lebens- und Kunsttypen erwachsen nicht aus einer synthetischen Grundhaltung. Ihr Wesen ist sogar ausdrückliche, bewusste Antithese. Der Byronismus wühlt geradezu in einer Welt von Widersprüchen, ja er findet eine wollüstige Befriedigung darin, immer wieder die schroffsten, unüberbrückbarsten Gegensätze aufzureissen. E. Wechssler analysiert diese antithetische Einstellung bei Victor Hugo: „Antithese ist der Grundzug seines eigenen Wesens, Antithese die Grundform seiner meisten Gedichte"[12]). Pessimismus, "mal du siècle", leidenschaftliches rastloses Auf und Ab zwischen Extremen im Leben wie in der Kunst, heftige Gefühlsgegensätzlichkeiten, Flucht in die Vergangenheit, in das Reich des Uebersinnlichen, exotische Farbenpracht und grausige Nervenschauer sind nur Aeusserungen dieser antithetischen Grundeinstellung. In Frankreich konnte eine Kunsttheorie entstehen, die den Kontrast zum Stilprinzip erhob (Préface de Cromwell).

Es fehlt bei dieser für gewöhnlich auch als „romantisch" bezeichneten Kunst die Beziehungsetzung auf das Geistige als das absolut Höchste, es fehlt ein metaphysisch-kosmisches Grundgefühl. Zum mindesten ist es von solch abgeschwächter Art, dass es der Zersplitterung in das Mannigfaltige, Viele nicht Einhalt gebietet. So trägt diese Literatur häufig den Stempel des Unorganischen, Zerrissenen, Willkürlichen und Spielerischen. An die Stelle einer synthetisch gerichteten, konstruktiven Einheitsschau im Kunstschaffen des Romantikers tritt die spielerische Laune einer ungebändigten Phantasie (Imagination — Fancy).

Es sollen hier Werturteile vermieden werden. Zweifellos ist die Linie Gothic Novel — Scott — Byron für die Folgezeit

11) Diese Ausführungen beruhen auf M. Deutschbein: „Das Wesen des Romantischen", 1921.

12) „Weltanschauung und Kunstschaffen", Marburg 1911, S. 29—30.

von ungleich grösserer Wirkung gewesen als die Linie Blake — Wordsworth — Shelley — Keats. Es kommt lediglich darauf an, dass diese beiden Gegensätze in ihrer sachlichen Bedeutung als wichtig und für die Gliederung des Literaturverlaufs als bedeutsam zugegeben werden. Ihre Benennung ist einzig Frage der Zweckmässigkeit. Wenn man mit „romantisch" die metaphysisch-synthetische Einstellung bezeichnet, so empfiehlt sich für jene, deren Wesen der Kontrast der Gegensätze ist, die Bezeichnung „romanesk". Es wird damit ein Sprachgebrauch wieder aufgenommen, der in Frankreich schon vor der Uebernahme des englischen Wortes "romantic" üblich war und gerade auf die oben gekennzeichnete Kunst- und Lebenshaltung Anwendung fand[13]).

Das Romaneske nimmt als selbständige Lebens- und Kunstkategorie eine Mittelstellung ein zwischen Romantik und Realismus. Die Romantik erlebt in sich die Polarität von Endlichkeit und Unendlichkeit, von Materie und Geist als ewiges Spannungsgefühl und sucht in der Kunst die Synthese dieser Gegensätze zu erreichen. Der Geist ist für sie das Grundprinzip. Der Realismus schliesst zwar Geist und Metaphysik nicht aus (Browning), er beschränkt sich aber mit Bewusstsein meist auf den Bereich der Sinneswirklichkeit. Zwischen diesen Extremen steht oder besser schwankt das Romaneske. Mit der Romantik teilt es den Sinn für das Unzeitliche, Uebersinnliche, mit dem Realismus einen kräftigen Sensualismus und einen starken Drang zur Versinnlichung. Diese Affinität des Romanesken zum Realismus offenbart sich z. B. bei Sir Walter Scott und vielleicht ebenso stark bei V. Hugo, der ein Werk wie "Les Misérables" schreiben konnte. Das Romaneske entfernt sich zwar häufig vom Boden der Wirklichkeit, indem es in dieser das Uebernatürliche zu realisieren oder das Reale in eine übernatürliche Sphäre zu heben trachtet. An der reinen Romantik gemessen, hat das Romaneske andererseits jedoch eine stärkere Bezugnahme auf die materielle Dingwelt, einen Zug zur Realität auch im Uebersinnlichen und Wunderbaren. Wenn somit der Sinn für die Empirie der Daseinswelt eine offene und leicht überschreitbare Grenze zwischen den beiden Kunsttypen des Rea-

13) vgl. Daniel Mornet: "Le romantisme en France au XVIIIe siècle", 1912, S. 34, 35. Ebenfalls L. P. Smith: "Words and Idioms", 1924, S. 67 ff.

lismus und des Romanesken darstellt, so ergibt sich ein weiterer Berührungspunkt durch eine Aehnlichkeit des beiden Typen zugrunde liegenden Lebensgefühls. Ist der Grundzug des Romanesken der Kontrast der Gegensätze, so besteht für den Realismus das Lebendige im Kampf. Das Leben wird dargestellt als ein Antagonismus widerstreitender Kräfte. Die Gestalten sind häufig Exponenten von Lebensprinzipien und sind protagonistisch-symbolisch hingestellt in einen universal bedeutsamen Kampf. Kampf um das Dasein, Kampf des Individuums mit der Gemeinschaft, die es in seiner Eigenart hemmen will, Spannungspolarität zwischen den Geschlechtern ist das ständige Thema des Realismus. Diese dramatische Dynamik, die den Realismus durchzieht, vermag leicht in den Rhythmus des romanesken Lebensgefühls hinüberzuspielen.

So verläuft also kein scharfer Trennungsstrich zwischen dem realistischen Romanesken und dem romanesken Realismus. Diese Beziehungsmöglichkeiten zwischen beiden Kunsthaltungen treten noch deutlicher darin zutage, dass beide die entsprechende künstlerische Objektivierung ihres Lebensgefühls in der Epik suchen. Während der Formwille der romantischen Kunst in der Gattung der Lyrik den für ihren verhaltenen, schwebenden, gebändigten, eigentümlich kinetischen Rhythmus angemessensten Ausdruck findet, bedarf das Romaneske der Gestaltungsformen der Epik. Epos und Roman sind die natürlichen Ausdrucksformen für eine Kunst, die sich in der Antithetik der Erscheinungen bewegt und sich bis zu wilder Dynamik, ja bis zum chaotischen Taumel in Gefühle und Erregungen hineinsteigert. Auch das Bedürfnis nach Pathos, Pose und Publikum, nach dröhnender Resonanz, das sich ja gern mit dem Romanesken verbindet, kann eher in einer Gattung befriedigt werden, deren Eigenart[14]) die Verbindung mit dem Lesenden und Hörenden erheischt.

Dem Realismus ist nur die Lyrik als Ausdrucksform versagt. Ist er anthropologisch, d. h. stellt er den Menschen in den Vordergrund und betont er die Handlung, so ist das Drama die geeignete Kunstform. Ist er jedoch historisch, d. h. ist er bestrebt, die Breite und Fülle des Wirklichkeitszusammenhangs

14) vgl. E. Ermatinger: „Das dichterische Kunstwerk", 1921.

und die Entfaltung des Individuellen darzustellen, so ist er episch. Versinnlichung und Objektivierung, Totalität und Extensität sind Formprinzipien der Epik überhaupt[15]), ganz besonders des Romans. „Im Roman ist das Ausleben der Figuren der Zweck, nicht das Handeln wie im Drama ..... Der Dramenheld macht seine Geschichte, der Romanheld erlebt die seine, ja man kann sagen: den Romanhelden macht seine Geschichte"[16]). Gleichzeitig trägt der Roman auch dem dramatischen Unterton des Realismus Rechnung, besonders durch den Romandialog. „Der Roman liegt überhaupt dem Drama näher als dem Epos"[17]).

Der Realismus sucht meist, das Romaneske häufig seine künstlerische Form im Roman. Im Englischen haben sich für den romanesken und den realistischen Roman besondere Bezeichnungen ausgebildet. Der romaneske Roman (Gothic Novel, Sir W. Scott) trägt entsprechend seiner inneren Verwandtschaft mit den romanesken Vers- oder Prosaromanen des Mittelalters die Bezeichnung "romance". Dagegen heisst der realistische Roman "novel". "That prose-fiction which deals realistically with actual life is called, in criticism and conversation, preeminently the novel. That prose-fiction which deals with life in a false or a fantastic manner or represents it in the setting of strange, improbable, or impossible adventures, or idealizes the virtues and the vices of human nature, is called romance"[18]).

Der psychologische und der naturalistische Realismus verbannen das Romaneske als wesensfremd aus dem Bereich der Wirklichkeitskunst. George Eliot fordert gegenüber der Mrs. Gaskell, welcher sie "love of sharp contrast, of dramatic effects" vorwirft, die realistischeren, weniger farbigen Töne des Alltags: "the subdued colouring, the half-tints of real life" (1853)[19]). Am deutlichsten ist die grundsätzliche Stellungnahme gegen das Romaneske ausgesprochen in der naturalistischen Kunsttheorie eines Zola. (Vgl. "Les romanciers naturalistes" S. 125 ff.) Balzac, den man in etwa als Parallele zu Dickens ansehen darf, empfindet

15) Robert Hartl: „Versuch einer psychol. Grundlegung der Dichtungsgattungen", Wien 1924, S. 67 ff.

16) vgl. Otto Ludwig, Ges. Schr. S. 145 (Bd. VI).

17) vgl. O. Ludwig, Ges. Schr, Bd. VI, S. 66.

18) W. L. Cross: Development of the English Novel. New-York 1923 (1902), S. XV.

19) zitiert von Cross, S. 238.

er als stark romanesk, während Flaubert für ihn ein Muster des absoluten Realismus ist. Am ersteren tadelt er:

1. L'amour des aventures extraordinaires
2. Grossissement de ses héros
3. Continuelle intervention dans le récit.

An Flaubert exemplifiziert er dann die bekannten Forderungen des Naturalismus: "La beauté de l'oeuvre ..... est dans la vérité indiscutable du document humain". Dazu ist erforderlich:

1. Réproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque: Toute invention extraordinaire en est donc bannie.
2. Le train ordinaire de l'existence commune*).

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, dass der Einstrom romanesker Elemente — meist freilich in wesentlich geschwächter Form — in den Literaturbezirk bewusster Wirklichkeitskunst bei weitem eher möglich ist als eigentlich romantischer Einfluss. Was sich im realistischen Roman an „romantischen" Elementen zeigt, ist in Wirklichkeit meist romanesk. Mit romanesken Bestandteilen gesättigter Realismus findet sich in den Werken von Charles Dickens und den abenteuerlichen "romances" eines "Neoromantikers"[20]) wie R. L. Stevenson.

Die Kritik ist sich darin einig, dass Dickens ein starker romance-Gehalt zuzuschreiben ist. Dibelius betont den Mischcharakter von Dickens' Romanen: „So kommt es, dass seine literarische Leistung ein seltsames Zwitterding darstellt. Seine Art, die Dinge zu sehen, der visionäre Zug in ihm, seine Unruhe und seine Leidenschaft, die in Porträtkunst und Vortrag sichtbar werden, machen ihn zum Romantiker, aber in seinen einzelnen Figuren, in der Art, wie er die Einzelmotive zur Handlung zusammensetzt, sind die Einflüsse von Fielding und Smollet und der von Addison und Steele ausgehenden Entwicklung sehr viel stärker als die von Mrs. Radcliffe und W. Scott"[21]). Einen Vergleich mit Scott gibt Hugh Walker: "By contrast with Scott he may be called a realist; for there are no mists of time or space to throw a glamour over his subjects. But in the strict

*) Allerdings weichen Z. wie F. durch ihren Lyrismus von der strengen Linie des unpersönlichen Naturalismus ab!

20) vgl. B. Fehr: „Streifzüge", S. 68 (1912).

21) W. Dibelius: „Charles Dickens", Teubner 1916, S. 443/44.

sense of the word he is not a realist at all; on the contrary, his work is rather the romance of the streets of London"[22]). G. Saintsbury stellt Dickens und Thackeray gegenüber: "On the whole the method of Thackeray was the method of the novel though shot with a strong romantic spirit, and the method of Dickens the method of the romance applied for the most part to material which could hardly be called romantic"[23]). Der literarische Synkretismus von Dickens wird übertrieben scharf und durch die naturalistische Brille gesehen von O. Ludwig: „Boz' Poesie ist eine populäre Romantik, eine Synthesis von Tieck, Jean Paul, Hoffmann, Arnim, der Fratze Shakespeares in das Vaterland des schönen Originals zurückgekehrt, aber Fratze geblieben oder vielmehr erst Fratze geworden"[24]).

Insofern als Dickens die ganze lebenserfüllte Mannigfaltigkeit des Stadtlebens und Bürgertums zum Gegenstand seiner Kunst macht und eine Beobachtungsgabe, die mit untrüglicher Sicherheit das Charakteristische der Erscheinungen herausfindet, in den Dienst seiner formenden Schöpfungskraft stellt, muss er trotz allem romanesken Einschlage als Realist gelten. Cross bemerkt sogar: "The material Dickens worked is of superlative naturalistic quality"[25]). Aber die Art seiner Beobachtung, seines Schaffensprozesses und seiner Darstellung führt häufig zu dem, was er selbst als "romance in all familiar things" bezeichnet hat[26]).

Kapitel II.

Menschliche und künstlerische Voraussetzungen für den Realismus von Dickens.

Wenn wir im folgenden Dickens selbst nähertreten, so soll jetzt versucht werden, ein Bild der künstlerischen und psychologischen Grundlagen und Voraussetzungen für das Schaffen des Dichters zu entwerfen.

---

22) H. Walker: "The Literature of the Victorian Era". Cambridge Univ. Press 1913, S 671.

23) "The English Novel", 1924 (1913), S. 233.

24) Ges. Schr. Bd. VI, S. 81.

25) a. a. O. S. 272.

26) Vorwort zu Household Words, 30. März 1850.

Es erhebt sich zunächst die Frage nach dem Verhältnis von Tradition (insbesondere der romanesken) und Eigenart, von Zeitstil und Individualstil. Die unglaubliche Popularität von Dickens auf der ganzen Welt ist in hohem Masse dadurch erklärlich, dass er die „Identität eines genialen Menschen mit der Tradition seiner Zeit" verkörpert. „Sein Werk ist die Materialisierung der englischen Tradition"[1]). Die Fäden aufgedeckt zu haben, die Dickens' Romankunst mit der seiner Vorläufer im 18. und 19. Jahrhundert verbinden, ist das besondere Verdienst von W. Dibelius[2]). Dickens setzt die Linie des 18. Jahrhunderts fort und bildet die Vollendung und Zusammenfassung aller bisherigen realistischen Tendenzen. W. L. Cross bemerkt: "The return to realism in the nineteenth century was essentially a return to the manners of the great novelists of the eighteenth century"[3]). Der realistische Reise- und Abenteuerroman Defoes, Smolletts und Sternes verschmilzt in Dickens mit dem ihm parallel laufenden Typus des Persönlichkeitsromans (Fielding, Richardson, Goldsmith). Bei Smollett findet Dickens die sog. "oddities", bei Goldsmith die Idylle, bei Richardson den Typus der leidenden Helden vorgebildet. Lebhafte Emotionalität kennzeichnet sowohl Dickens wie Richardson. Insofern gilt: "Richardson and Dickens are exact parallels"[4]).

Nicht gering scheint auch die Wirkung der "Gothic Novel" auf Dickens gewesen zu sein. Sicherlich wird aber dieser Einfluss überschätzt, zum mindesten bei W. Phillips, der ausschliesslich Sensationskult, allergewöhnlichste Knall- und Kinotechnik bei dem Schöpfer des modernen Romans zu finden vermeint[5]). Der Byronische Held, der seinen Ausgang von der gothischen Schauerliteratur genommen hat, ist bei seiner mannigfaltigen Wandlungsgeschichte in verblasster Färbung noch bei Dickens auzutreffen. Des Uebersinnlichen der Radcliffe-Schule entkleidet, hernach von Byron exotisch-orientalisch ausstaffiert, dann wieder dieser Buntheit beraubt, taucht er schliesslich als „Verletzer der Zivil-

1) Stefan Zweig: „Drei Meister", 1919, S. 56.

2) „Charles Dickens", Leipzig 1916. „Englische Romankunst", 1910.

3) a. a. O. S. 209.

4) ebenda S. 187.

5) Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists, New-York 1919.

gesetze“ [6]) in dem prosaischen Milieu Londons auf. Der Verbrechertypus der “Newgate Novels” von Ainsworth und Lytton-Bulwer erscheint dann noch stärker abgeschwächt in solchen Verbrechern, wie sie Dickens in “Oliver Twist” und “Barnaby Rudge” zeichnet. Zweifelsohne hat Dickens in seiner äusseren Technik manches von der Methode der Schaudereffekte der Gothic Novels übernommen: „Die Gattung ging unter, die Methode blieb“ [7]).

Eine weitere traditionelle Beimischung erhalten nach Dibelius und Oliver Elton Dickens' Romane durch einen gewissen Einfluss von Wordsworth und Burns, besonders in der Auffassung des Kindes. Mit Blake erhält das Kind seinen Platz in der englischen Literatur. Wordsworth, Lamb, De Quincey und auch Burns sind Dickens' Vorläufer. Kindliches Traumleben und zartes Duldertum, kindliche Intuitionsgabe und Unberührtheit sind immer wiederkehrende Motive bei Dickens (Oliver Twist, Nelly Trent, Paul und Florence Dombey, David Copperfield) [8]).

Eine grosse „kulturhistorische Bedeutung“ liegt sodann, wie Dibelius hervorhebt, darin, dass Dickens die Fortführung aller dieser verschiedenartigen Traditionen an Technik und Auffassungsweise der volkstümlichen Kunst anknüpft, wie sie in Volksballade, Märchen und Melodram sich äussert. Aus dem Boden englischen Volkstums zieht seine Kunst kräftige Lebenssäfte. Besonders diese Anlehnung an das Volkstümliche trägt zur romanesken Dosierung seines Realismus bei, „denn volkstümliche Kunst ist eine merkwürdige Mischung von realistischer Naturtreue und idealistischer Phantastik“ [9]).

Mögen in dieser Weise Zeitgeist und Tradition wichtige Komponenten darstellen, aus denen eine bestimmt geartete Kunst resultieren konnte, so darf man doch nicht vergessen, dass solche Einflüsse in der Form von Bildungserlebnissen zwar wohl den Schlüssel für die Erkenntnis gewisser Zeitbedingtheiten eines Werkes zu geben vermögen, dass aber im letzten Grunde dieses selbst tiefeigenste Schöpfung ist, hervorgegangen aus einem Lebensgefühl persönlichster Art und aus einer ganz besonderen

6) B. Fehr, Engl. Stud., Bd. 55.
7) ebenda.
8) vgl. O. Elton: A Survey of Engl. Lit., 1830—1880, vol. II S. 208.
9) Dibelius: Charles Dickens. Teubner 1916, S. 439.

Disposition der dichterischen Einbildungskraft. Davon wird später die Rede sein. Es wird sich herausstellen, dass Lebensgefühl und Schaffensprozess bei Dickens von hervorragender Wichtigkeit sind.

Was nun Dickens' Eigenart und Eigenstil so markant von seiner Zeit abhebt und nicht zuletzt ihm jene eigentümliche Zwischenstellung zwischen romanesk-romantischer Kunst einerseits und dem konsequenten Realismus andererseits zuerteilt, ist sein Humor. "Humour was his leading quality" betont Dickens' Biograph John Forster[10]). Der Humor ist das Kennzeichen einer Kunst, die Realismus und Idealismus in sich vereinigt. Es „schliessen ihn der Idealismus der absoluten Freiheit ebenso aus wie der Materialismus mit seiner unbedingten Gebundenheit des Ich . . . . So hat weder die reine Romantik (A. Schlegel, Novalis) Humor hervorgebracht, noch der reine Naturalismus (Hauptmanns „Biberpelz"). Das Lachen des idealistischen Romantikers ist das Lachen eines Gottes, das des materialistischen Naturalisten ist das Lachen des Mephistopheles, das Lachen des echten Humoristen aber ist das eines Menschen. Daher entsteht und gedeiht Humor da, wo Geist und Materie, Idealismus und Materialismus zusammenstossen. Matthias Claudius, Hebel, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann sind um 1800 reich an Humor, in der Mitte des 19. Jahrhunderts Gotthelf, Mörike, Keller, Raabe, Reuter . . . . "[11]). Auf welchen Dichter würden diese Worte Ermatingers glücklicher zutreffen als auf Charles Dickens? W. Cross äussert sich ähnlich: "Wherever there is humour and satire, there is, if not reality itself, a sense of reality; there must be events and characters that touch the real at some points. The men in whom no humour is found are the out-and-out romancers and the out-and-out naturalists. The region where humour dwells is somewhere between the real and the ideal; is an imaginative treatment of real life"[12]). Eine Kunst, in der Realität und Idealität durch den Humor vereinigt sind, nähert sich der Form des Märchens. „Im Märchenlande wohnt der Humor am liebsten; wird er in Länder geringerer Freiheit ver-

10) "The Life of Charles Dickens", Tauchnitz 1874, Bd. VI.

11) E. Ermatinger: „Das dichterische Kunstwerk", 1921, S. 30 u. 243 ff.

12) a. a. O. S. 189, 190.

wiesen, so lugt er immer noch nach jenem Reiche aus"[13]). Dickens' Romane sind oft als Märchen des Alltags bezeichnet worden.

Wir stehen hier schon vor weltanschaulichen Fragen. Aber wie liessen sich Weltanschauung und Kunstschaffen bei Dickens trennen! Der Humor ist ja bei ihm ebensosehr Lebensgefühl wie Kunststil. Er entschädigt für den Mangel an eigentlicher Philosophie in seinen Werken, Briefen und mündlichen Aeusserungen. Dickens ist ein enthusiastischer Bejaher des Diesseits, des Lebens, der Tat. Er ist untheoretisch, unphilosophisch. Der spekulativen Metaphysik steht er verständnislos gegenüber. Das zeigt, wie gross die Kluft zwischen der reinen Romantik und ihm, dem Sohne einer realistischen Zeit, ist. Die Metaphysik ist ihm gerade gut genug, gelegentlich zu burleskkomischen Wirkungen beizutragen. In "Martin Chuzzlewitt", Cap. 34, S. 635 befindet sich z. B. eine ausgelassene Parodie auf philosophische Spekulation, indem uns zwei "transzendentale" amerikanische Blaustrümpfe vorgeführt werden, die sich gegenseitig in dem wunderlichsten philosophischen Jargon überbieten. "Mind and matter", bemerkt die eine tiefsinnig, "glide swift into the vortex of immensity. Howls the sublime, and softly sleeps the calm Ideal, in the whispering chambers of Imagination. To hear it, sweet it is. What then, out-laughs the stern philosopher, and saith to the Grotesque, "What ho! arrest for me that agency. Go, bring it here!" And so the vision fadeth". Solchen scherzhaften Aeusserungen ist zwar kein grosses Gewicht beizulegen, sie zeigen aber Dickens' Wesensverschiedenheit gegenüber einer z. T. noch lebenden Generation.

Die Lebensphilosophie von Dickens besteht vor allem in einem unerschütterlichen Glauben an den immanenten Wert des Lebens. Ein Leibniz hätte nicht stärker in seinem Glauben an die beste aller Welten sein können, bemerkt W. Cross[14]). In seinen besten Gestalten wie Pickwick, Micawber, Dick Swiveller, Captain Cuttle, Sam Weller, Sarah Gamp zeichnet er programmatische Vertreter der Lebensfreude, des Humors. Diese optimistische Weltgläubigkeit teilt er mit dem ganzen Victorianischen Zeitalter, für welches das Lebendige im Kampf und in

13) M. Dessoir: Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft[2], 1923, S. 169.
14) a. a. O. S. 188.

den mannigfaltigen Antinomien des Daseins besteht. Erst später bricht der Pessimismus herein, als der Naturalismus zum Determinismus wird und der Mensch in seiner Abhängigkeit von der Ironie der Lebenszufälligkeiten gezeigt wird (Th. Hardy). Es scheint mir eine merkwürdige Verkennung von Dickens' Lebensphilosophie darin zu liegen, dass sowohl Taine wie O. Ludwig den Pessimismus als ihre Essenz ansehen. Otto Ludwig behauptet: „Bei Boz hat man immer die Empfindung, als wäre das Leben, wie es ist, eine Mördergrube, ein Netz des physischen und moralischen Verderbens, das vor den armen Menschenkindern sich ungesehen öffnet..... Das Elend ist das Positive, Glück nur ein negativer Uebergang, nur eine Lockung ... Scott ist Shakespeares, Boz Byrons Seelenverwandter“ [15]). Aehnlich äussert sich Taine: "Dickens est triste au fond comme Hogarth.... Pour être heureux.... il faut ne point s'inquiéter des choses ou les jouir, Dickens s'en inquiète et n'en jouit pas"[16]).

Es ist zwar nur ein Schritt vom Humor zur Tragik, aber bei Dickens geht aus gewitterhaften beängstigenden Krisen das Gute und Edle am Ende stets umso strahlender hervor. "I hope that real love and truth are stronger in the end than any evil or misfortune in the world". Von diesem optimistischen Wort, das er Agnes Wickfield [17]) in den Mund legt, lässt er sich stets leiten. Die glückliche Entspannung und die Beseitigung der Katastrophe im Roman ist wohl wesentlich diesem Lebensgefühle zuzuschreiben, das die Zerstreuung des Guten verbietet; vgl. dazu auch Otto Ludwig: „Der reine Roman — ohne Mischung mit den Elementen der Tragödie — kann und darf nicht traurig ausgehen, weil seiner Natur gemäss das Schicksal des Helden mehr zu einer Naturwirkung werden müsste, als zum Austrag eines ethischen Konfliktes durch diesen selbst“ [18]).

Weltanschaulich hat Dickens also nicht im entferntesten irgendeine Berührung mit dem Lebensgefühl der Romantik oder des Romanesken. Eher könnte man ihn zur Aufklärung des 18. Jahrhunderts in Beziehung setzen. Seiner unbedingten Lebensbejahung entspringt der Glaube an den menschlichen Fort-

15) Ges. Schr., Bd. VI, S. 86.
16) Hist. de la litt. angl., Bd. V, S. 34 bzw. 36.
17) David Copperfield, S. 550.
18) Ges. Schr., Bd. VI, S. 145.

schritt. In der Weihnachtserzählung "The Chimes" spricht der Glockengeist folgende Worte: "The voice of Time cries to man, Advance! Time is for his advancement and improvement; for his greater work, his greater happiness, his better life; his progress onward to that goal within its knowledge and its view, and set there, in the period when Time and He began"[19]). Dickens verbindet den Perfektibilitätsglauben und die Tugendbegeisterung der Aufklärung mit dem sozialen Humanitätsideal und dem aktivistischen Lebensgefühl einer neuen Zeit.

Welchen Persönlichkeitstyp aber stellt Dickens dar? Dibelius sieht in Dickens einen Menschen vom Typus Byron. „Seinem ganzen geistigen Typus nach war er ein Romantiker. Er ist von Haus aus ein unruhiger Vorwärtsstürmer, masslos, eitel, herrisch wie Byron. Er ist unfähig, die Dinge ruhig zu betrachten, Menschencharaktere langsam und tiefgrabend zu ergründen: er kann nur lieben oder hassen. Wie er im Leben unruhig und sprunghaft war, so kann er auch in seiner Kunst nicht ruhig darstellen, ... sein Stil ist nervös aufgeregt, ... er sieht die Dinge in höchst subjektiver Beleuchtung als Romantiker, nicht als Realist"[20]). Sprunghaftes Wesen, leidenschaftliche Parteinahme, Subjektivismus erkennt Dibelius als hervorstechende Züge in dem menschlichen und künstlerischen Gebahren von Charles Dickens. Diese Charakteranalyse wird der Wahrheit eher gerecht, als wenn Stefan Zweig den „idealen Dichter einer phantasielosen Nation" (!) als Repräsentanten einer „digestiven Kunst" hinstellt[21]). Ob man allerdings die Persönlichkeit Dickens' in unmittelbare Vergleichsnähe zu Byron bringen darf, dürfte doch zweifelhaft erscheinen. Vielmehr wird die unheimliche Rastlosigkeit und ungeheure Lebenskraft unseres Autors, worin er freilich Byron an die Seite zu stellen ist, einem ganz neuen Lebensgefühl zuzuschreiben sein, das dem Wandel des Zeitgeistes entspricht. Diese Dynamik ist keine romaneske Zwiespältigkeit in einer vom Lebensekel ausgebrannten Natur, sondern ist kulturoptimistischer Aktivismus und geballte Lebensenergie. Das Victorianische Zeitalter ist wohl in irreführender Weise als „Philisterzeitalter" bezeichnet worden. Es ist jedoch eine inner-

19) The Chimes, S. 154.
20) a. a. O. S. 442.
21) Drei Meister, 1919, S. 72 bzw. 60.

lich stark bewegte Epoche, in der eine Fülle von Problemen, soziale, politische und künstlerische, aufgerollt werden. Die ganze Zeit durchweht ein stark individualistischer Zug. Männer wie Carlyle, Browning und Dickens sind von ausgesprochen individualistischem Gepräge.

Wenn man Forsters Biographie von Dickens sowie des letzteren Briefe liest, so ist man überrascht über diese vitale Entfaltung einer Persönlichkeit. Dasselbe kraftstrotzende Sichauswirken, das die Gestalten seiner Romane aufweisen — ein Micawber oder eine Mrs. Gamp — findet sich in der Person des Dichters selbst. Ein unbändiger Drang zur Expansion seines Ichs verbindet sich bei ihm mit seinem Enthusiasmus der Lebensbejahung.

Sein Aktivismus kennt keine Grenzen. Auf alle Dinge des Lebens stürzt er sich mit der ihm eigentümlichen Tatkraft und Hingabe. Seine Entschlüsse sind oft gewaltsamer Natur und kennen keine Hindernisse. In einer Zeit, als es noch keine Eisenbahn gab, unternahm er getrost das Wagnis einer Winterreise von Genua nach London, nur um dort seine eben vollendete Erzählung "The Chimes" im Kreise der Carlyle, Forster, Macready u. a. vorzulesen und sich in eigener Person von der Wirkung dieser Novelle zu überzeugen. Forsters Einwände wurden beiseite geschoben: "Notwithstanding what you say, I am still in the same mind about coming to London. Not because the proofs concern me at all .... but because of that unspeakable restless something which would render it almost impossible for me to remain here and not see the thing complete, as it would be for a full balloon, left to itself, not to go up"[22]). Diese unbezähmbare Dynamik, dieses praktische Ungestüm seines Wesens sind aus seiner „mächtigen sinnlichen Organisation" und seiner „ausserordentlichen psychischen Erregbarkeit"[23]) erklärlich. Es kennzeichnet ihn eine aussergewöhnliche Heftigkeit der Emotionen. "He is a passionate creature ever straining towards the lyrical"[24]). Dilthey spricht von einer „vulkanischen Natur". Man werde an „Alfieris und Goethes brausende Jugendjahre" erinnert. Immer

22) vgl. Forster: "The Life of Charles Dickens", Bd. III, S. 171.

23) „Charles Dickens und das Genie des erzählenden Dichters", Westermanns Monatshefte, Bd. 41, S. 496.

24) O. Elton, a. a. O. S. 216.

ist Dickens' aktivistischer Geist dem Exzentrischen und Neuen zugewandt. Seine abenteuerlichen Reisepläne werden mit fieberhafter Unruhe betrieben. In Italien, in Frankreich, in der Schweiz und in der neuen Welt jagt er immer neuen Eindrücken nach. In Italien sind es nicht historisch ehrwürdige Monumente und Ruinen, die ihn interessieren. Das Altertum bleibt ihm fremd. Er blickt auf es zurück mit den Augen des fortschrittsgläubigen modernen Menschen, der immer triumphierend den kulturellen Vorsprung seiner Zeit vor der Vergangenheit misst. Der Schluss der "Pictures from Italy" ist in dieser Hinsicht bezeichnend. Aber diese Dynamik seines Wesens ist nicht romanesker Art. Er ist weder Faust noch Don Juan noch Ahasver, er bejaht die Tat. Mit beiden Füssen steht er mitten im Leben. Man lese seine Briefe, die voll sprudelnder Lebenslust und tollster Komik und Laune sind. Bemerkenswert ist seine leidenschaftliche Neigung zum Schauspielertum, das für ihn eine Steigerung der Daseinsform ist. Dieser Hang entspricht seiner ureigentlichen Fähigkeit, sich in verschiedene Rollen einzufühlen und ihnen Leben zu verleihen.

Dabei ist Dickens von einer unverwüstlichen Arbeitskraft und einer unglaublichen körperlichen und seelischen Spannkraft. Am stärksten kommt der vitalistische Zug seiner Persönlichkeit jedoch zum Ausdruck in den spontanen Gestaltungsimpulsen seines dichterischen Schöpfungswillens. Solch starken Anteil nimmt er an der von ihm geschaffenen Kunstwelt, dass Dichten und Erleben, Kunstwelt und Wirklichkeit für ihn eins sind[25]).

Eine dämonische Natur muss Dickens gewesen sein („dämonisch" im goethischen Sinne von „durchaus positiver Tatkraft")[26]). Der visionäre Schaffensrausch des Dichters mit jener unheimlichen Steigerungsfähigkeit von Gefühl und Phantasie brachte ihn sogar frühzeitig in den Verdacht eines pathologischen Phänomens. Heute dürfte seit W. Diltheys[27]) feinsinnigen Aufsätzen über „Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn" (1886) sowie „Die Einbildungskraft des Dichters,

25) vgl. die Vorworte zu "Tale of two Cities" und "David Copperfield"; ebenfalls: Forster I S. 263 (Todesscene in "Old Curiosity Shop") sowie III S. 162 bzw. S. 167 ("The Chimes").

26) Eckermanns Gespräche, 2. März 1831.

27) Ges. Schr., Bd. VI, S. 90—241.

Bausteine für eine Poetik" (1887) die Monomanie- und Halluzinationstheorie, die Erzeugnis der materialistischen Kunsttheorie Taines[28]) ist, ihre Erledigung gefunden haben. Für die Erläuterung des Schaffensprozesses und der dichterischen Einbildungskraft hat Dickens in diesen Abhandlungen geradezu paradigmatische Bedeutung. Ein Genie ist kein Durchschnittsmensch. „Gegenüber der philisterhaften Auffassung, die von dem biederen dichterischen Handwerker ausgeht, zeigt die biographische Forschung in dämonischen Naturen wie Rousseau, Goethe, Byron, Alfieri, Dickens eine solche Mächtigkeit der sinnlichen Organisation, einen so elementaren, unwillkürlich und unwiderstehlich wirkenden Bautrieb der Phantasie, dass uns ihr Seelenleben ganz geheimnisvoll fremdartig erscheint und dass die Vorgänge in ihnen uns immer wieder an Traum und Wahnsinn erinnern"[29]). „Erinnern", denn das Ziel beider Aufsätze ist es, zu zeigen, dass Traum, Wahnsinn, Halluzination ganz anderen Gesetzen gehorchen als die gesteigerte dichterische Einbildungskraft. „Das Genie ist keine pathologische Erscheinung, sondern der gesunde, der vollkommene Mensch"[30]).

Einer Eigenart der dichterischen Schaffenstätigkeit bei Dickens soll im folgenden Erwähnung getan werden, die nicht unwesentlich zur Klärung des Wirklichkeitsproblems beiträgt. "Tout le problème du réalisme de Dickens, le singulier mélange d'objectivité et de romantisme (= romance) que nous offre son oeuvre, serait élucidé par une analyse du rapport entre son imagination et sa sensibilité"[31]. Dickens verfügt über ein derartig ausgeprägtes visuelles Auffassungsvermögen, eine derartige ursprüngliche Mächtigkeit der sinnlichen Organisation, dass man die Frage erheben kann, ob nicht für die Beurteilung mancher Besonderheiten die Art ihrer Entstehung im Verlaufe des dichterischen Schaffensprozesses von entscheidender Bedeutung ist. „Intensität und Genauigkeit der Wahrnehmungsbilder, die Mannigfaltigkeit derselben und das Interesse, das sie begleitet" sind nach Dilthey das erste Kennzeichen des Dichters, insbesondere des Epikers. „Der Dichter unterscheidet sich

28) Hist. de la litt. angl., Bd. V, S. 15/16.
29) Ges. Schr., Bd. VI, 2. Teil, S. 93.
30) ebenda, S. 94.
31) L. Cazamian: "Le roman social en Angleterre", 1903, S. 221.

alsdann durch die Klarheit der Zeichnung, die Stärke der Empfindung und die Energie der Projektion, welche seinen Erinnerungsbildern eigen sind . . . ."[32]). In der besonderen Deutlichkeit und Klarheit dieser Bilder haben wir ein wichtiges Vorstadium der dichterischen Produktion zu erblicken. „Von beinahe farblosen und formunsicheren Erinnerungsbildern, in der Tat blossen Schatten von Wirklichkeiten, führen Uebergänge hinauf zu den bestimmt gezeichneten, intensiv gefärbten und in den Sinnesraum projizierten Gestalten, deren die Künstler und zumeist auch die Dichter fähig sind"[33]). Als Beispiel führt Dilthey Charles Dickens an, dessen „Figuren sich in seiner Einbildungskraft mit einer unvergleichlichen sinnlichen Deutlichkeit bewegten"[34]).

Diese für den Dichter charakteristischen Erinnerungsbilder, von denen hier die Rede ist, dürften mit den „optischen Anschauungsbildern" der heutigen Psychologie identisch sein. Es sind dies nach E. Jaensch-Marburg „Phänomene, die eine Zwischenstellung zwischen Empfindung und Vorstellung einnehmen. Immer werden sie, ähnlich wie die gewöhnlichen physiologischen Nachbilder, und darum in einer hiermit vergleichbaren Weise, im buchstäblichen Sinne gesehen"[35]). Die äussersten Grenzfälle dieser Anschauungsbilder sind „das einfach gesteigerte Nachbild" und die „nach aussen projizierte, im buchstäblichen Sinne gesehene Vorstellung"[36]). Von der Art der letzteren sind die lebhaften Anschauungsbilder des Künstlers. Jaensch nennt diesen Typus den B (=Basedow)-Typus. „So deutlich die Anschauungsbilder in allen ausgeprägteren Fällen sind, so werden sie doch im allgemeinen mit wirklichen Objekten nicht verwechselt. Sie haben also in der Mehrzahl der Fälle nur den Charakter des Bildes, das aber im buchstäblichen optischen Sinne gesehen wird, und sie werden demgemäss etwa mit einem von einem Projektionsapparat oder einer laterna magica erzeugten Bilde verglichen, wobei freilich hinzuzufügen ist, dass körperliche Gegenstände im Anschauungsbild keineswegs immer

32) Ges. Schr., Bd. VI, Teil 2, S. 132/34.
33) ebenda.
34) Westermanns Monatshefte, Bd. 41, S. 599.
35) Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode. Leizig 1925, S. 1.
36) ebenda S. 2.

nur flächenhaft, sondern vielfach auch dreidimensional gesehen werden"[37]). Ueber die Wichtigkeit des Anschauungsbildes für den dichterischen Schaffensprozess bemerkt O. Kroh: „Selten starr, sondern meist voll Leben und Bewegung, führt es in szenischer Form vor, was dann schriftlich festgehalten wird. In seiner ausserordentlichen Deutlichkeit absorbiert es die Aufmerksamkeit, zwingt zur Betrachtung und übt einen Anreiz zur Darstellung aus, dessen Einfluss auf die Produktion man nicht leicht überschätzen wird"[38]).

Die eidetische Fähigkeit, d. h. die Fähigkeit, subjektive optische Anschauungsbilder zu erzeugen, ist beim Künstler, besonders dem Epiker, der „vor allem im Schauen, in innerem und äusserem Schauen sich und die Welt erlebt", nicht selten. Diese Intensität der imaginativen Erregung ist eine „spezifische Gattungseigentümlichkeit des epischen Schaffens"[39]). Bei wenigen epischen Dichtern ist die eidetische Fähigkeit jedoch so stark ausgeprägt und bildet einen solch hervorragenden Faktor des Schaffensprozesses wie bei Charles Dickens. Die ungeheure Mächtigkeit der sinnlichen Organisation erschien schon früh den Kritikern als krankhafte Abnormität. Taine hält Dickens für einen Monomanen: "L'imagination de Dickens ressemble à celle des monomanes. S'enfoncer dans une idée, s'y absorber, ne plus voir qu'elle, la répéter sous cent formes, la grossir, la porter, ainsi agrandie, dans l'œil du spectateur, l'en éblouir, l'en accabler, l'imprimer en lui si tenace et si pénétrante qu'il ne puisse plus l'arracher de son souvenir, ce sont là les grands traits de cette imagination et de ce style"[40]). Die Halluzinationstheorie G. Lewes' ist bereits von Forster zurückgewiesen worden[41]). Forsters Biographie von Dickens enthält eine Reihe von zuverlässigen Angaben über den eidetischen Charakter von Dickens' Phantasietätigkeit. Von Jugend an besitzt Dickens eine ungewöhnliche Erinnerungsgabe. Seine Kindheitserinnerungen reichen laut eigenen Angaben bis in das dritte Lebensjahr zurück. Als Laufjunge, Advokatenschreiber, Parlamentsstenograph, Reporter

37) Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode. Leipzig 1925, S. 17.
38) „Eidetiker unter deutschen Dichtern", Ztschr. f. Psychologie, Bd. 85.
39) Robert Hartl, S. 95.
40) Hist. de la litt. angl., Bd. V, S. 15/16.
41) "The Life of Charles Dickens", Bd. VI, S. 21 ff.

muss Dickens einen gewaltigen Schatz von unverlierbaren Eindrücken gesammelt haben, der ihm jederzeit deutliche Erinnerungsbilder lieferte.

Aeusserlich besitzt Dickens jenen eigentümlich lebendigen Blick, wie er den Eidetiker auszeichnet. "What a face is his to meet in a drawing-room!". wrote Leigh Hunt to me..... "It has the life and soul in it of fifty human beings"[42]) berichtet John Forster.

Auf seinen allabendlichen Wanderungen in den belebten Strassen Londons pflegt Dickens die Gestalten seiner Romane wie Realitäten der Aussenwelt wahrzunehmen. Der Anfang von „Old Curiosity Shop" ist für den Autor sehr bezeichnend. Die Worte, die er dort dem fiktiven Erzähler Humphrey in den Mund legt, werden im weiten Umfange auf den Autor selbst bezüglich sein und gewähren einen unmittelbaren Einblick in die Art seines Beobachtens und seines Schaffens. Ein flüchtiger Blick beim trüben Schein einer Strassenlaterne genügt, um Assoziationen aller Art zu erwecken, welche dann die dichterische Phantasie irgendwie zu einem Ganzen zu verknüpfen sucht. Es heisst dort: "Although I am an old man, night is generally my time for walking ..... I have fallen insensibly into this habit, ... because it affords me greater opportunity of speculating on the characters and occupations of those who fill the streets. The glare and hurry of broad noon are not adapted to idle pursuits like mine; a glimpse of passing faces caught by the light of a street lamp, or a shop window, is often better for my purpose than their full revelation in the daylight; and, if I must add the truth, night is kinder in this respect than day, which too often destroys an air-built castle at the moment of its completion, without the least ceremony or remorse"[43]).

Wie sehr Dickens die Möglichkeit solchen nächtlichen Umherstreifens als unerschöpfliche Quelle neuen Erlebnisstoffes einschätzt, beweisen seine Briefe. Als er 1846 in der Schweiz gleichzeitig an einem grossen Roman (Dombey and Son) und an einer Weihnachtsgeschichte (The Battle of Life) schreibt und ihm schier unüberwindliche Schwierigkeiten entgegentreten, sendet er einen verzweifelten Brief aus Lausanne an John Forster: "You can

42) The Life of Charles Dickens, Bd. I, S. 147.

43) "Old Curiosity Shop", Cap. I.

hardly imagine what infinite pains I take or what extraordinary difficulty I find in getting on fast. Invention, thank God, seems the easiest thing in the world. ..... But the difficulty of going at what I call a rapid pace, is prodigious: it is almost an impossibility. I suppose this is partly the effect of two years' ease, and partly the absence of streets and numbers of figures. I can't express how much I want these. It seems as if they supplied something to my brain, which it cannot bear, when busy to lose. For a week or a fortnight I can write prodigiously in a retired place ....., and a day in London sets me up again and starts me. But the toil and labour of writing, day after day, without that magic lantern, is immense ..... I only mention it as a curious fact which I have never had an opportunity of finding out before. My figures seem disposed to stagnate without crowds about them. I wrote very little in Genoa (only the Chimes), and fancied myself conscious of some such influence there — but Lord! I had two miles of streets at least, lighted at night to walk about in; and a great theater to repair to every night"[44]). Unter den "figures", über deren Stagnation sich Dickens beklagt, sind zweifelsohne die Gestalten seines Romanes zu verstehen.

Einige Tage später begegnen wir derselben Klage: "The absence of any accessible streets continues to wrong me, now that I have so much to do, in a most singular manner. It is quite a little mental phenomenon. I should not walk in them in the day-time, if they were here, I dare say: but at night I want them beyond description, I don't seem able to get rid of my spectres unless I can lose them in crowds. However, as you say, there are streets in Paris, and good suggestive streets too: and trips to London will be nothing then. When I have finished the Christmas book, I shall fly to Geneva for a day or two, before taking up with Dombey again"[45]).

In diesen beiden Briefen ist bereits die eidetische Form von Dickens' Schaffenstätigkeit deutlich ersichtlich. Die Produkte seines inneren Vorstellungsvermögens treten aus ihrer gedanklichen Sphäre heraus und werden zu optischen Sinneserlebnissen, zu „Geistern", „Gestalten".

---

44) zitiert von Forster, Bd. IV, S. 41/42 (30. August).
45) ebenda S. 44/45.

Welch unmittelbare Bedeutung und Wirksamkeit Dickens diesen Bildern seiner schauenden Einbildungskraft zumisst, geht mit noch grösserer Klarheit aus anderen biographischen Selbstzeugnissen des Autors hervor. Besonders aufschlussreich ist folgende, von Forster angeführte Briefstelle, in der es heisst: "Of my distress I will say no more than that it has borne a terrible, frightful, horrible proportion to the quickness of the gift you remind me of. But may I not be forgiven for thinking it a wonderful testimony for my being made for my art, that when, in the midst of this trouble and pain, I sit down to my book, some beneficent power shows it all to me, and tempts me to be interested, and I don't invent it—really do not—but see it, and write down ..... it is only when it all fades away and is gone, that I begin to suspect that its momentary relief has cost me something"[46]). Stärker kann die Tatsache, dass etwas im buchstäblich optischen Sinne Gesehenes kopiert wird, nicht unterstrichen werden. Es treffen hier Ruskins Worte zu: "..... a great idealist never can be egotistic. The whole of his power depends upon his losing sight and feeling of his own existence, and becoming a mere witness and mirror of truth, and a scribe of visions—always passive in sight, passive in utterance ....."[47]). Hier wird es auch klar, weshalb von Halluzinationen keine Rede sein kann. Eine Sinnestäuschung und eine Verwechselung von Visionen mit wirklichen Objekten findet nicht statt. Dickens ist sich vollkommen bewusst, dass die von seiner Einbildungskraft gehegten und in den Sehraum projizierten Bilder eine unabhängige, von der Wirklichkeit verschiedene, aber darum für ihn, den Künstler, nicht minder reale Welt darstellen.

Dass gerade die hervorragendsten Gestalten von Dickens auf dem Wege solchen eidetischen Vorstellungsvermögens zur Entstehung gelangt sind, wird durch folgende Aeusserungen nahegelegt: "As to the way in which these characters have opened out, that is, to me, one of the most surprising processes of the mind in this sort of invention. Given what one knows, what one does not know springs up, and I am as absolutely certain of its being true, as I am of the law of gravitation—if

46) Forster, Bd. VI, S. 29.
47) Modern Painters, Bd. IV, S. 7.

such a thing be possible, more so". Forster fügt bestätigend hinzu: "The remark displays exactly what in all his important characters was the very process of creation with him"[48]). Beachtenswert ist, wie auf der Grundlage von Erfahrungsmaterial die Bilder produziert werden. Diese stellen sich mühelos und vom Willen unbeeinflusst ein. Auch der feste Glaube an die unbedingte Wahrheit dessen, was vor den Augen des Dichters „aufspringt", „sich auftut", ist von Bedeutung. Ferner ist der starke Erlebnischarakter der Bilder, von dem die Vorworte seiner Werke sowie seine brieflichen Aeusserungen immer wieder zeugen, hier offenkundig. Ueberraschend ist es, dass noch fünf Jahre vor seinem Tode (1865) Dickens von dem Entstehen eines seiner letzten Werke ("The Preceptions of Doctor Marigold") schreiben konnte: "Tired with 'Our Mutual (Friend)', I sat down to cast about for an idea, with a depressing notion that I was, for the moment, overworked. Suddenly, the little character that you will see, and all belonging to it, came flashing up(!) in the most cheerful manner and I had only to look on and leisurely describe it"[49]). Goethes Wort: „Je grösser das Talent, je entschiedener bildet sich gleich anfangs das zu produzierende Bild"[50]) hat hier volle Wahrheit. Es bedarf nicht langer, mühevoller Fixierung der Aufmerksamkeit, vielmehr verdanken die Anschauungsbilder des Künstlers ihren Ursprung der ungehemmten Beweglichkeit der Phantasie.

Nicht immer haben die optischen Anschauungsbilder bei Dickens sofort jene Schärfe und Klarheit, mit der sie sich im obigen Falle eingestellt haben. Es fluktuieren dann undeutliche, noch nicht im einzelnen erkennbare Bilder um eine allgemeine Grundidee, ein Hauptmotiv. Ein solches Anfangsstadium der Konzeption tritt uns in folgendem Bericht von Dickens an Forster entgegen: "An odd shadowy undefined idea is at work within me, that I could connect a great battle-field somehow with my little Christmas story. Shapeless visions of the repose and peace pervading it in after-time: with the corn and grass growing over the slain, and people singing at the plough; are so perpetually floating before me, that I cannot but think there may

48) Forster, Bd. III, S. 82.
49) Forster, Bd. VI, S. 70.
50) zit. v. R. Hartl, S. 94.

turn but to be something good in them when I see them more plainly ....."[51]). (Es handelt sich um die Novelle "The Battle of Life", 1846). Um dem Geschauten einen Sinn zu verleihen, es organisch einzuordnen und zu beziehen, bedarf es eines synthetischen Aktes der schaffenden Einbildungskraft. Denselben Prozess, in den Anschauungsbildern den inneren Zusammenhang, die zugrunde liegenden Ideen zu entdecken und daraus einen organischen Aufbau zu gewinnen, beobachten wir, ähnlich wie bei Dickens, bei anderen Schriftstellern, z. B. Otto Ludwig[52]).

Als letztes biographisches Zeugnis den Schaffensprozess betreffend möge noch Dickens' Bericht über die Konzeption einer neuen Romanidee erwähnt werden, aus der der Roman "Great Expectations" hervorgewachsen ist (1860). Ein Zentralmotiv tut sich vor ihm auf und bildet den festen Pol für eine ganze Bilder- und Szenenreihe, die sich darum dreht. Es scheint, dass die Bilder nicht selten szenischen Charakter haben. Er schreibt: ".... such a very fine, new, and grotesque idea has opened upon me, that I begin do doubt whether I had not better cancel the little paper, and reserve the notion for a new book. ..... it so opens out before me that I can see the whole of a serial revolving on it, in a most singular and comic manner"[53]).

Bisher sind nur Zeugnisse rein biographischer Natur als Beweise für die eminent eidetische Anlage und ihre Bedeutung für den künstlerischen Gestaltungsvorgang bei Dickens herangezogen worden, einerseits, weil sie in grösserer Zahl vorhanden sind, andererseits, weil sie mit grösserer Prägnanz den Sachverhalt erkennen lassen. Man wird aber annehmen müssen, dass auch die Werke des Autors Spuren davon aufweisen. Meist werden derartige direkt bezügliche Aeusserungen solchen Personen in den Mund gelegt, mit denen sich der Dichter zu identifizieren scheint. In dem autobiographischen Roman "David Copperfield" vor der grossen Beschreibung des Sturmes von Yarmouth sagt David Copperfield alias Charles Dickens: ".... As plainly as I behold what happened, I will try to write it down. I do not recall it, but see it done, for it happens again before me"[54]). Das

51) Forster, Bd. III, S. 251.
52) Ges. Schr., Bd. VI, S. 215, 219.
53) Forster, Bd. VI, S. 50.
54) David Copperfield, Cap. LV.

II. Capitel desselben Romans enthält unter dem vielsagenden Titel "I Observe" sehr vieles, was unmittelbar auf Dickens' eidetische Anlage hinzuweisen scheint. Man hat den Eindruck, als ob uns Bilder mit Erklärungen vorgeführt würden, etwas, was dem Erklärer körperlich und räumlich wahrnehmbar ist. Jeden Augenblick wird in Form subjektiver Unterbrechungen der Darstellung auf das Erscheinen neuer Bilder hingewiesen, und zwar in einer Weise, die den Stempel echten unverfälschten Erlebens trägt. "The first objects that assume a distinct presence before me, as I look far back, into the blank of my infancy, are my mother with her pretty hair and youthful shape, and Peggotty with no shape at all ..... What else do I remember? Let me see ..... There comes out of the cloud, our house—not new to me, but quite familiar, in its earliest remembrance". (Es folgt eine lebhafte Schilderung.) Weiter heisst es: "Here is a long passage.—What an enormous perspective I make of it! ..... There is nothing half so green that I know everywhere, as the grass of that church-yard; nothing half so shady as its trees; nothing half so quiet as its tomb-stones". (Farben erscheinen intensiver) .....Here is our pew in the church. What a high-backed pew! (Es folgt wieder eine Fülle von Einzelheiten). .... And now I see the outside of our house, with the latticed bedroom windows standing open to let in the sweet-smelling air .....".

Ein weiteres Beispiel für Eidetik liefert "A Christmas Carol" unter den Bildern, die der erste Weihnachtsgeist dem Geizhalz Scrooge schauen lässt, befindet sich auch eins, in dem Scrooge sich selber als Schüler und, als derselben wirklichen Welt angehörend, die Lieblingsgestalten seiner Jugendlektüre erblickt. Hier sind Sultan, Prinzessin und Räuber, Robinson Crusoe und Freitag als Realitäten dargestellt. "Suddenly a man, in foreign garments, wonderfully real and distinct to look at, stood outside the window, with an axe stuck in his belt and leading by the bridle an ass laden with wood"[55]). In dieser Weise lässt hier Dickens die Anschauungsbilder des jungen Scrooge, wie sie diesem aus tief erlebter Märchenlektüre entstanden sind, zur Erbauung des alten Scrooge aus ihrer Welt des Scheins heraustreten und gibt ihnen den Charakter realer Existenzen.

55) Stave, II, S. 40.

Als weiterer Beleg mag zum Schluss noch folgende Stelle dienen: "Almost as soon as he had spoken, a portly upright man (whom I can see now, as I write) in a well-worn olive-coloured frock-coat ..... came up to a corner .....". (Great Expectations)[56].

Die vorstehenden Ausführungen haben versucht, in psychologisch-genetischer Weise ein starkes eigenschöpferisches Element im Kunstschaffen unseres Dichters aufzuzeigen. Wie vermag nun diese ausgesprochen eidetische Fähigkeit, dieses gewaltige Rezeptions- und Reproduktionsvermögen der sinnlichen Anschauung zu einem mitbestimmenden Faktor der künstlerischen Gestaltung zu werden, in welcher Weise ist eine Einwirkung auf die epische Darstellung selbst möglich? Man könnte geneigt sein, in dem Erscheinen lebhafter Bilder lediglich einen Begleitumstand des dichterischen Schaffens zu erblicken. Es scheint jedoch, dass bei Dickens tatsächlich die eidetische Fähigkeit erhöhte Bedeutung gewinnt dadurch, dass sie eine Durchgangsstufe darstellt, auf der das Wirkliche vielfach in seiner objektiven Beschaffenheit beträchtliche Wandlungen erfährt.

Zunächst ist die eidetische Veranlagung eine individuell-künstlerische Voraussetzung des Dichters, die ihn zum besonders gut disponierten Medium macht für den Kunstwillen einer neuen Zeit. Aus einer vorzugsweise lyrischen Phase ist die Kunst in eine ausgesprochen epische getreten. Dickens will die Wirklichkeit der Erfahrungswelt darstellen. Keine Kritik hat er so energisch zurückgewiesen wie den Vorwurf der Unwirklichkeit seiner Schöpfungen. Aber Dickens bezieht die äussere Welt der Sinneswirklichkeit in den Bereich seiner Persönlichkeit. W. Dilthey scheidet im weiteren Sinne subjektive und objektive Dichter, je nachdem „der subjektive Zustand in dem Symbol eines äusseren Vorgangs versinnlicht oder die äussere Tatsächlichkeit verinnerlicht wird"[57] und rechnet Dickens zu den vorwiegend objektiven Dichtern. Diese subjektive Verinnerlichung, von der bei Dilthey die Rede ist, geschieht nun bei Dickens offenbar nicht unwesentlich vermittels jener eigenartigen eidetischen Fähigkeit dadurch, dass „das Gefühl gleichsam ins Auge tritt"[57]. Die reale Dingwelt

56) S. 276.
57) W. Dilthey, Ges. Schr., Bd. VI 2, S. 211 bzw. 174.

erfährt eine merkwürdig farbige und lebendige Brechung durch das Medium seiner bildhaften Phantasie.

Verschiedene Momente sind bei diesem Vorgang von Bedeutung. Es ist zunächst die augenscheinliche Selbständigkeit und Selbsttätigkeit der Bilder. Dickens selbst gibt gelegentlich ganz unverhohlen der Ueberraschung Ausdruck über das Auftreten besonders merkwürdiger Motive. Es gewinnen für ihn seine bildhaft erscheinenden Gestalten häufig eine derartige reale Existenz, er ist so überzeugt von ihrer absoluten Wirklichkeit, dass er an ihren Schicksalen Anteil nimmt wie an denen leibhaftiger Menschen. Wie Balzac besitzt er die Fähigkeit, die Produkte seiner Einbildungskraft als Realitäten zu nehmen[58]. „Er nimmt seine Motive aus der Wirklichkeit, steigert sie aber so stark, dass sie Mittelwesen einer wirklichen, einer phantastischen Welt werden“[59].

Bemerkenswert ist weiterhin, dass sich Dickens stets für abhängig von seinen Bildern erklärt. Deren Entstehen wirkt sodann durch äussere Umstände, vor allem das gewohnte Milieu der nächtlichen Großstadt begünstigt. Offenbar sind also die Anschauungsbilder seiner Phantasie nicht willkürlich zu erzeugen, vielmehr entstehen sie unabhängig vom Willen. Freilich wird man annehmen müssen, dass sie nur bei gesteigerter Bewusstseinskonzentration und erhöhter Phantasietätigkeit möglich sind.

Jedenfalls waltet hier auch nicht blinder Zufall, vielmehr gehen die Bilder irgendwie sinnvoll aus der künstlerischen Grundstruktur des Dichters hervor, erwachsen aus ganz bestimmten Gegenstandsbereichen. Sie sind ferner einer durch das Interesse bestimmten Selektion unterworfen und unterliegen leicht Wandlungen, die unbewusst die seelische Eigenart des Künstlers schafft. „Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose“ ..... „Reproduktion selber ist ein Bildungsprozess“[60]. „Diese Metamorphose idealisiert, ohne jede besondere Absicht, ohne dass die Seele sich dem Geschäft der Umgestaltung von Bildern mit Bewusstsein hingäbe, unter bestimmten Bedingungen. Wo diese Bedingungen eintreten in einer Seele, wo die Metamorphose unabsichtlich im Laufe dessen, was man Gedächtnis nennt,

58) vgl. E. R. Curtius: Balzac S. 455.
59) O. Ludwig, Ges. Schr., Bd. VI, S. 141.
60) W. Dilthey, Erlebnis und Dichtung, 1907 II, S. 163.

Gestalten hervorbringt, welche sich zur Wirklichkeit so verhalten, dass sie die künstlerische Darstellung vorbereiten, da ist eine zweite Bedingung der dichterischen Einbildungskraft erfüllt“ [61]). Es vollzieht sich die Umbildung des vom Künstler Wahrgenommenen gemäss der inneren Struktur seiner Seele. Das Besondere im Schaffensprozesse von Dickens besteht nun darin, dass sich die solchermassen nach dem Gesetze seiner Persönlichkeit geformten Anschauungsbilder nach aussen ohne Zutun des Dichters projizieren, sinnfällig und selbständig erscheinen, vom Dichter als Realitäten aufgefasst und nunmehr episch fixiert werden.

Dass die Bilder des Eidetikers oft nicht unbeträchtlich von der Wirklichkeit abweichen, betont auch E. Jaensch: „Entsprechend der freien und raschen Beweglichkeit des Vorstellungslebens treten, namentlich bei längerem Bestehenbleiben oder Gegenwärtigsein dieser Anschauungsbilder, meist von selbst allerlei Wandlungen auf, nach einer im ersten Augenblick meist mit dem Vorbild übereinstimmenden Beschaffenheit. Diese Aenderungen sind aber, wieder wie die Wendungen des Vorstellungsverlaufs, in irgend einer Weise sinnvoll. Sie setzen z. B. die in der Vorlage dargestellten Vorgänge oder Handlungen fort; selbst wo sie diese phantastisch umgestalten, knüpfen sie doch stets an die sachlichen Beziehungen des Dargestellten an ..... sie entbehren mit einem Wort nie des verständlichen Sinnes“ [62]).

Gerade bei einer vitalistischen, nach dichterischer Expansion drängenden Künstlernatur wie Dickens mit jenem Uebermass an Subjektivität und Emotionalität sind diese Abweichungen leicht erklärlich. Ueberschäumender Aktivitätsdrang und leidenschaftlich-impulsive Stellungnahme führen schon von vornherein zu heftigen subjektiven Wertungen, welche sich unbewusst seinen Anschauungsbildern mitteilen und von dem naiv schaffenden Künstler mit der Wahrheit identifiziert werden. Auffällige Seiten an Dingen und Menschen werden in erster Linie festgehalten. Umbildungen werden sich bei Dickens immer in der Richtung auf stärkeres Hervortreten des Individuellen und Charakteristischen, auf Intensivierung und Steigerung des Geschauten vollziehen. Weiterhin wird das Aehnliche oder das Entgegengesetzte besonders lebhaft in seinen Teilen hervorgerufen, während anderes zurücktritt.

61) Westermanns Monatshefte, Bd. 41, S. 601.

62) a. a. O. S. 34.

Dickens Phantasie trägt seiner realistischen Lebensanschauung und dem aus ihr entspringenden künstlerischen Kontrastbedürfnis dadurch Rechnung, dass sie ihm Bilder vorführt, in denen vor allem die Verschiedenheiten und Gegensätzlichkeiten, das Auffällige, Ueberraschende und Merkwürdige, das Verzerrte, Komische und Hässliche zum Ausdruck gelangen. Einen Beweis dafür, wie ein Kontrastbild festgehalten wird und sich zu einem ganzen Komplex von Bildern weitet, und zugleich ein glänzendes Beispiel für den Hergang des Schaffensprozesses auf dem Wege der Anschauungsbilder, liefert "Old Curiosity Shop". Den alten Hunphrey lässt Dickens folgenden Bericht geben: "We are so much in the habit of allowing impressions to be made upon us by external objects, which should be produced by reflection alone, but which, without such visible aids, often escape us, that I am not sure I should have been so sorrowly possessed by this one subject, but for the heaps of fantastic things I had seen huddled together in the curiosity-dealer 's warehouse. These, crowding on my mind, in connexion with the child, and gathering round her, as it were, brought her condition palpably before me. I had her image, without any effort of imagination, surrounded and beset by everything that was foreign to its nature, and farthest removed from the sympathies of her sex and age. If these helps to my fancy had all been wanting, and I had been forced to imagine her in a common chamber, with nothing unusual or uncouth in its appearance, it is very probable that I should have been less impressed with her strange and solitary state. As it was, she seemed to exist in a kind of allegory; and having these shapes about her, claimed my interest so strongly, that (as I have already remarked) I could not dismiss her from my recollection, do what I would"..... "It would be a curious speculation", said I, after some restless turns across and across the room, "to imagine her in her future life, holding her solitary way among a crowd of wild grotesque companions: the only pure, fresh, youthful object in the throng...."[63]).

In dieser Weise ergibt sich häufig eine Umbiegung zum Grotesken, Phantastischen oder gar Karikaturhaften. Auf dem Wege unbewussten Abweichens von den Gegebenheiten der empirischen Welt dringen trotz einem ausgesprochenen Streben

63) "Old Curiosity Shop", S. 25 ff.

nach Realismus romaneske Elemente in Dickens' Romane ein. Ebenso erhalten unter dem Einfluss einer enthusiastischen Lebensbejahung solche Züge Verstärkung, die dieser entsprechen. Eine idealisierende Metamorphose erzeugt jenen für Dickens bezeichnenden "fairy-tale unrealism of general atmosphere". Dem steht eine ausserordentliche Sinnfälligkeit, Anschaulichkeit und Körperlichkeit in der besonderen Darstellung gegenüber ein, "realism of detail"[64]).

Nicht unerwähnt darf in diesem Zusammenhange bleiben, welch ungemeine Sicherheit und suggestive Anschaulichkeit Dickens in der Beschreibung von Halluzinationen (besonders von Verbrechern, Träumen und ähnlichen „psychologischen Grenzzuständen" (Dibelius)), die einen guten Teil des phantastischen Dunkels mancher Werke ausmachen, entfaltet.

Eine weitere Frage darf vielleicht im Anschluss an das bisher behandelte Realitätsproblem bei Dickens gestreift werden, nämlich die des inneren Wahrheitsgehaltes des im Kunstwerk zur Darstellung gebrachten. Die "vérité indiscutable", wie sie mit Zola der ganze Realismus fordert, kann nicht allein in der Uebereinstimmung mit der empirischen Wirklichkeit liegen. Sie beruht vielmehr in der immanenten, universalen Gültigkeit, in der Erfassung des Essentiellen. Carlyle fixiert antithetisch den Unterschied zwischen Shakespeare und Sir W. Scott dahin, dass Shakespeare die Menschen "from the heart outwards", Scot. dagegen "from the skin inwards"[65]) die Menschen darstellet Ein solches absprechendes Urteil, wie es hier über Scott gefällt wird, lässt sich auf Dickens nicht übertragen. Intuitive Erfassung und Gestaltung des Individualcharakteristischen ist Dickens ebenso eigentümlich wie die Darstellung des Formcharakteristischen. "It is certain that Dickens "idealised", but it is not so certain that in doing so he wandered farther from the truth than the realist. On the contrary, as has been hinted already, a vivid imagination may have kept him nearer to it. Dickens's mode of conception was intuitive, the realist's is critical"[66]). So finden Ruskins Worte volle Anwendung auf unseren Autor: "And the

64) G. Saintsbury, Cambridge History of English Literature, Vol. XIII, S. 312.

65) zit. von L. Maigron "Le roman historique à l'époque romantique", 1898, S. 169, Anm. 3.

66) Hugh Walker, a. a. O. S. 673.

work of these great idealists is, therefore, always universal; not because it is not portrait but because it is complete portrait down to the heart, which is the same in all ages; and the work of the mean idealists is not universal, not because it is portrait, but because it is half portrait, — of the outside, the manners and the dress, not of the heart" [67]). Stefan Zweig behauptet zwar: „An die Figuren von Dickens denkt man wie an gemalte Bilder, an die Dostojewskis und Balzacs wie an Musik. Denn diese schaffen intuitiv, Dickens nur reproduktiv; jene mit dem geistigen, Dickens mit dem körperlichen Auge". Dickens' Gestalten seien eigentlich immer nur „eine Summe von Merkmalen". Stefan Zweig scheint das gerade bei Dickens so offenkundige Moment des Schöpferischen zu übersehen. In Gestalten wie Micawber, Sam Weller, der rabelaisischen Sarah Gamp, Pecksniff und in zahllosen anderen hat Dickens genial die geistige Essenz erfasst, individuelle Ideen verkörpert. "They are always founded on, but they are rarely transcripts of the real; the germ lies in experience, but it is nourished into life by imagination" [68]). Ueber die Gestalt der Sarah Gamp, die er neben Falstaff stellt, bemerkt G. Gissing: "Do you ask for the Platonic idea of London's monthly nurse early in Queen Victoria's reign? Dickens shows it you embodied", oder an anderer Stelle: "The Mrs. Gamp of our novel is a piece of the most delicate idealism. It is a sublimation of the essence of Gamp" [69]). In gleichem Sinne äussert sich bereits Ruskin, wenn er emphatisch die "essential value and truth of Dickens's writings" [70]) betont. Zum Schluss sei noch das Urteil eines modernen Literarhistorikers und Kritikers, des Sir Arthur Quiller-Couch, angeführt, der Dickens als schöpferischen Genius neben Shakespeare stellt: "Yet if it come to the mere wonder-work of genius-the creation of men and women, on a page of paper, who are actually more real to us than our daily acquaintances, as companionable in a crowd as even our best selected friends, as individual as the most eccentric we know, yet as universal as humanity itself, I do not see what English writer we can choose

67) Modern Painters, Bd. IV, S. 7.

68) Hugh Walker, a. a. O. S. 672.

69) Charles Dickens: A Critical Study. London 1898, S. 92 bzw. 90.

70) Unto This Last § 10.

to put second to Shakespeare save Charles Dickens. I am talking of sheer creative power, as I am thinking of Tasso's proud saying that, next to God himself, no one but the poet deserves the name of Creator"[71]).

Kapitel III.

Formgebende Faktoren romanesker Art im Realismus von Dickens.

Bisher ist versucht worden, aus dem Wesen der literarischen Strömungen, in welche Dickens' Schaffen eingebettet ist, sowie aus den psychologischen Grundlagen seines Menschen- und Künstlertums Erklärungen und Deutungen zu gewinnen für Eigenarten des Dickens'schen Realismus, die seiner gesteigerten Wirklichkeit eine deutliche romaneske Tönung verleihen. Zu untersuchen wäre jetzt, mit welchen romanesken Steigerungsmitteln und formgebenden Faktoren Dickens' Realismus über die normale Wirklichkeit hinausführt und jene romaneske Wirkung hervorbringt.

Der Kontrast als konstitutives Kunstprinzip.

Da das Wesen des Romanesken im Kontrast der Gegensätze besteht, so wird eine Untersuchung des romanesken Einschlags in den Werken von Charles Dickens den Kontrast in den Vordergrund stellen müssen.

Der Kontrast hat eine derartig elementare Funktion im Bereiche der psychischen Relationen, dass er natürlich in jedem Kunstwerk ästhetisch wirksam ist. Es wird sich also darum handeln, die spezifische Bedeutung des Kontrastes für den Realismus und für Dickens insbesondere darzulegen. Für die Untersuchung dieser Frage ist zunächst eine Wesensbestimmung des Kontrastes erforderlich.

Der Kontrast ist ein Grenzfall des Aehnlichkeitsverhältnisses, der Vergleichsbeziehung. Jeder Vergleich impliziert ein Element der Uebereinstimmung und eins der Unterscheidung. „Die Vergleichung setzt sich wieder aus zwei, in der Regel auf das engste verbundenen Elementarfunktionen zusammen: aus der Uebereinstimmung und Unterscheidung"[1]). Das Moment der

71) Dickens and Other Victorians. Cambridge Univ. Press., 1925, S. 20 ff.

1) W. Wundt: Grundriss der Psychologie[5], Leipzig 1922, S. 311.

Uebereinstimmung im Kontrast besteht in der inneren Vergleichsmöglichkeit, in einer gemeinsamen Beziehung der kontrastierten Teile zu einem zugrunde liegenden Dritten. Es können nur solche Gegenstände miteinander kontrastiert werden, die vergleichbar sind. Völlig heterogene Elemente vermögen also nicht in ein Kontrastverhältnis zueinander zu treten. Das unterscheidende Element ist im Kontrast die Disparatheit der Vorstellungen. Kant definiert: „Abstechung (Kontrast) ist die Aufmerksamkeit erregende Nebeneinanderstellung einander widerwärtiger Sinnesvorstellungen unter einem und demselben Begriffe[2]).

Der Unterschied des Kontrastes zum Gegensatz besteht nun darin, dass der Kontrast ein tertium comparationis verlangt, während der Gegensatz aus gänzlich widerstrebenden, sich gegenseitig ausschliessenden Vorstellungen entsteht. Gemäss dieser inneren Wesensverschiedenheit ergibt sich eine Verschiedenheit in der Funktion von Kontrast und Gegensatz als konstitutive Aufbauelemente in der Kunst. Dem Wesen der romanesken Kunst, die zwischen den Extremen des Seins bald hierhin, bald dorthin ausschwingt, entspricht der Kontrast; dem Wesen der realistischen Kunst, die das Lebendige im Kampf der Gegensätze sieht, entspricht der Gegensatz. Aesthetisch kann jedoch der Gegensatz zumeist im Realismus nicht in vollem Umfange zum Ausdruck kommen. Am deutlichsten offenbart er sich in der thematischen Behandlung eines Stoffes. Für gewöhnlich werden, besonders bei Dickens, die Romangestalten auf zwei feindliche Gruppen, zwei getrennte Lager verteilt, die sich in ihrer feindlichen Gegensätzlichkeit ausschliessen. Der Gegensatz ist also in der realistischen Kunst in der Hauptsache als Tendenz wirksam. Die Idee des Kampfes liegt aller Handlung zugrunde. In der Darstellung jedoch ist die Grenze zwischen Kontrast und Gegensatz nicht immer scharf zu ziehen. Zwar sind die Charaktere auf zwei grosse Parteien mit entgegenstehenden Fronten verteilt, aber innerhalb dieser ist Kontrast möglich auf der Basis der Einheitlichkeit der Gesinnung und Handlungsweise. Eine weitere Möglichkeit zur Kontrastierung entsteht dadurch, dass die Gestalt, die im Angelpunkte der ganzen Handlung steht, die Funktion eines Bindegliedes zwischen den beiden Lagern zu erhalten

2) J. Kant, "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht", Ztschr. d. Preuss. Akad. der Wissenschaften, Bd. VII, S. 162.

pflegt[3]). Indem sie zum Kampfobjekt der beiden Parteien wird (wie etwa Little Nell in "Old Curiosity Shop"), treten diese auf eine gemeinsame Basis des Aehnlichen und ermöglichen so den Kontrast zwischen einzelnen Gestalten der beiden Lager.

Der Kontrast hat also im realistischen Roman die Aufgabe, eine Gliederung unter der Fülle der Gestalten herbeizuführen. Die Unendlichkeit des Wirklichkeitsbereiches kann vom realistischen Roman trotz seinem Streben nach Totalität nie erschöpft werden. Er bleibt immer ohne Abschluss und geht endlos weiter nach dem Prinzip der Reihe. Eine Gliederung der Massen, eine Konzentration des ungebändigten Stoffes, wird erreicht durch die Verknüpfungen und Beziehungen, die der Kontrast als synthetische Funktion herstellt. „Wie das Licht nur an Körpern, so kommt die Einheit nur am Kontrast zur Erscheinung. Wo kein Kontrast, da ist auch keine künstlerische Einheit"[4]).

Der Kontrast ist ferner ein dramatisches Movens im realistischen Roman. „Alles Dramatischwirkende ruht auf dem Kontrast"[5]). Seiner Wesensstruktur gemäss hat nämlich der Kontrast die Funktion der Individualisierung und die der Intensivierung von Vorstellungsgebilden. Die Kontrastglieder treten in ihrer spezifischen Eigenart lebhafter hervor. Indem plötzlich die Identität zur Differenz wird, enthält jeder Kontrast ein Moment der Ueberraschung. Dieses erregende Moment wird als Spannungsgefühl wirksam. Dadurch, dass die divergierenden Eigenschaften und Aspekte kontrastierter Dinge, Menschen oder Zustände verstärkt zur Geltung kommen, ist der Kontrast ein vorzügliches Spannungsmittel im Roman, das dessen dramatischem Untertone entgegenkommt.

Folgende Arten des Kontrastes lassen sich nach ihrer romantechnischen Verwendung unterscheiden:[6])

1. der Charakterkontrast mit Einschluss des „Innenkontrastes" d. h. des Kontrastes von Eigenschaften an einem einzigen Charakter.

2. der Situationskontrast mit dem Sonderfall des reinen Milieukontrastes.

---

3) vgl. W. Johannpeter, Handlungscharakter und Situationskontrast in den Jugendwerken von Charles Dickens. Diss. Halle 1914, S. 43 (Oliver Twist).

4) O. Ludwig, Ges. Schr., Bd. V, S. 94.

5) O. Ludwig, Ges. Schr., Bd. V, S. 483.

6) vgl. W. Johannpeter, S. 11 ff.

3. aus beiden hervorgehend der Handlungskontrast.
4. der komische Kontrast.

Wenn man also dem Kontrast für den Realismus ganz allgemein eine nicht unwesentliche Bedeutung zuzumessen hat, so fragt es sich jetzt, ob und wie Dickens die Grenzen des normalen Gebrauchs dieses Mittels überschreitet, wo er den Kontrast aus der dienenden Funktion des Gliederungs- und Spannungsprinzips herausnimmt und ihn zum Selbstzweck macht. Es scheint, als ob in der Tat der Kontrast das seiner künstlerischen Individualität am meisten entsprechende konstruktive Prinzip seiner Kunst ist. Der Kontrast durchwaltet ihren ganzen Bereich, in der Beschreibung als Dingkontrast und Milieukontrast, in der Charakterschilderung als Charakterkontrast, in der Handlungsführung als Situations- und Handlungskontrast.

Dickens bemerkt an den Dingen immer den überraschenden antithetischen Umriss. „Der scharfe Kontrast stösst ihm überall im Leben auf“ [7]). Dinge, die dem unbefangenen Beobachter gleichgültig scheinen, gewinnen bei ihm Leben dadurch, dass er an ihnen überraschende Seiten und Aspekte entdeckt oder sie im Geiste prüfend mit anderen Dingen kontrastiert. Am toten Objekt entdeckt er verblüffende menschliche Lebendigkeit; das Lebendige hat für ihn zuweilen mechanisch-hölzerne Seiten. Menschen sind für ihn gelegentlich drollige Maschinen, Marionettenfiguren mit ruckhaften Gesten und Grimassen. Sie sind zuweilen „poetische Automaten, die eine gewisse Zahl von Bewegungen nach dem Uhrwerk abspielen“ [8]). Ein Teil seiner Komik beruht auf dieser Fähigkeit, am Lebendigen das Mechanische zu sehen: “Du mécanique plaqué sur du vivant” [9]) (Bergson). Ein Beispiel hierfür findet sich etwa in “Barnaby Rudge”, wo von einem schmachtenden Anbeter Dolly Vardens bei ihrer Abfahrt mit der Kutsche gesagt wird: “There he stood, rooted to the ground: as Dolly said, like a statue; and as Mrs. Varden said, like a pump” [10]).

Den sinnlichen Eindruck von naiven Kunstschöpfungen, wie es Dickens' Romane sind, schreibt Otto Ludwig in hohem Masse

7) Dibelius: Charles Dickens. Teubner 1916, S. 434.
8) O. Ludwig, Bd. VI, S. 69.
9) “Le rire”, 1908 [5], S. 58.
10) Cap. 19, S. 197.

der starken Anwendung des Kontrastes zu. „Wenn man wissen will, was die Dichtungen naiver Zeiten so sinnlich-kräftig macht, so prüfe man sie darauf, ob nicht die scharfen Kontraste überall die Wirkung tun“ [11]). An anderer Stelle: „Mir scheint, als ob die Sinnlichkeit der Darstellung, welche die naiven Dichter, besonders Shakespeare charakterisiert, hauptsächlich Resultat der Kontrastierung sei“ [12]). Dickens' Romane sind individualisierende Kunst des Charakteristischen.

Hervorragende Bedeutung hat für Dickens der komische Kontrast. Spannungen und Erwartungen werden überraschend gelöst und getäuscht, versteckte Wertansprüche werden vernichtet. Nach Wundt und Lipps ist das Kontrastgefühl ein Hauptfaktor des Komischen. „Ein Bedeutungsvolles oder Eindrucksvolles geht seiner Bedeutung oder Eindrucksfähigkeit verlustig. Das Komische ist das überraschend Kleine. Etwas gebärdet sich als ein Grosses und erscheint dann als ein Kleines“ [13]). Auch dem reinen Humor, der ja den Zentralwert von Dickens' Schaffen darstellt, liegt ein Kontrast zugrunde, und zwar derjenige zwischen Idealität und Realität, zwischen der Welt des Wertes und der Welt des Seins. Er tritt dann ein, wenn sich die freie Entfaltung des humoristischen Objekts zu der ihm innewohnenden individuellen Idee nicht mit den Notwendigkeiten der realen Seinswelt vereinbaren lässt [14]). Auf der Schwelle des Humors steht die Tragik. „In einer merkwürdigen Mischung von Selbstaufhebung und Selbstbestärkung führen die beiden Anblicke des Lebens sich ad absurdum und lösen jenes schmerzlich-friedliche Gefühl aus, das der Mensch empfinden muss, der vor der endgültig letzten Ueberwindung des Daseins steht“ [15]).

Auf dem Kontrastgefühl beruhende Formelemente.

Nachdem bisher der Kontrast als allgemeines konstitutives Kunstprinzip von Dickens' Romanen erkannt worden ist, soll im folgenden gezeigt werden, wie dieses Prinzip im einzelnen sich in Form

11) Bd. V, S. 94.

12) Otto Ludwig, Bd. VI, S. 220.

13) zit. von E. Wechssler: Zum Problem des Komischen anlässlich Molières, Marburg 1912, S. 4.

14) vgl. M. Deutschbein: Vorl. über das Victorianische Zeitalter, S.S. 1924.

15) M. Dessoir: Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft ². Stuttgart 1923, S. 169.

verschiedener romanesker Aufbauelemente wirksam zeigt und Dickens' Kunst der charakteristischen Wirklichkeitsdarstellung häufig jene romaneske Steigerung verleiht, für welche in den beiden ersten Kapiteln eine kunstpsychologische Deutung gesucht wurde.

Das Phantastische und Groteske.

Werden bei der Hervorhebung des Charakteristischen die Abweichungen vom Gattungsmässigen, Normalen so stark, dass sie wie Spielerei und willkürliche Laune der Phantasie erscheinen, so ergibt sich das Phantastische. Auch im Phantastischen ist der Kontrast, „der wunderbare Modelleur und Luftperspektiviker" wirksam[16]). Die Grenzen zwischen dem Phantastischen und einer besonderen Abart des Phantastischen, dem Grotesken, verfliessen häufig. Das Groteske hat nach Volkelt ausser der Steigerung des Formcharakteristischen auch eine solche des Individualcharakteristischen. Es ist „das charakteristische Moment ins Ungeheure vergrössert, das innerliche wie das äusserliche"[17]). Die komische Wirkung des Grotesken beruht darauf, dass „ein ungeheuerlicher Wertanspruch", der sich in einem „Anlauf ins Erhabene, Ausserordentliche, Grossartige" kund tut, „in ein ungeheuerliches Nichts verpufft"[17]). Demnach liegt im Grotesken ein doppelter Kontrast vor, ein innerer, der durch die Vernichtung eines Wertanspruchs entsteht; ein äusserer, der in der Abweichung vom Normalcharakteristischen liegt. Das Groteske ist also psychische und physische Disproportion, eine Verbindung von Phantastik, Komik und Ungeheuerlichem[18]). Das Groteske verbindet sich leicht mit Unlustgefühle erzeugenden Stilformen, besonders mit dem Hässlichen und dem Furchtbaren. Je nach der Mischung dieser Elemente bilden sich zwei Hauptnuancen des Grotesken heraus. Es überwiegt entweder die Betonung des Wertanspruchs, der Akzent liegt dann auf dem Komischen. Oder aber es liegt der Nachdruck auf der hässlichen Verzerrung, es ergibt sich dann was man als "grimly grotesque" bezeichnet findet.

Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Sterne haben das Groteske gepflegt. Die romaneske Kunst bevorzugt das Groteske als wichtigstes Darstellungsmittel. Von Hugo wird es mit deutlicher

16) Otto Ludwig, Ges. Schr., Bd. VI, S. 142.
17) J. Volkelt: System der Aesthetik, München 1905—1914, Bd. II, S. 63.
18) vgl. H. Schneegans: Gesch. d. grotesken Satire, Strassburg 1894, S. 29.

realistischer Tendenz allgemein gefasst als Gegensatz des Erhabenen, als das Materielle, Hässliche, Gemeine, Lächerliche; "corps, bête humaine, abstraction de vices, de ridicules"[19]). Hugo sieht im Grotesken ein wirkungsvolles Kontrastmittel: "..... comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art"[20]).

Fehr bemerkt: „Dickens zerschlug die Lebensfülle in einen Dualismus des romantisch Grotesken und Pathetischen. Er hatte sich eine ergötzliche Stilformel erdacht, die alle Erscheinungen auf den einen Nenner schrullenhafter Verstreckung brachte"[21]). Diese Definition ist vielleicht zu summarisch. Sicherlich aber macht Dickens von dem starken Rezept des Grotesken ausgiebigen Gebrauch. Er benutzt es bewusst zur Erzielung von Relief und Kontrast. Wie uns das Vorwort zu "Old Curiosity Shop" versichert, hat er in diesem Roman mit vollster Absicht groteske Charaktere und ein groteskes Milieu zu schaffen versucht, um die Gestalt der kleinen Nell um so liebreizender erscheinen zu lassen. "..... I had it always in my fancy to surround the lonely figure of the child with grotesque and wild, but not impossible companions, and to gather about her innocent face and pure intentions, associates as strange and uncongenial as the grim objects that are about her bed when her history is first foreshadowed"[22]). Derselbe Grundgedanke eines Kontrastes zwischen der zarten Kindlichkeit der kleinen Heldin und einer Welt von grotesken Schrecknissen begegnet eingangs in den Reflexionen des alten Humphrey: "All that night, waking or in my sleep, the same thoughts recurred, and the same images retained possession of my brain. I had, ever before me, the old dark murky rooms—the gaunt suits of mail with their ghostly silent air—the faces all awry, grinning from wood and stone—the dust and rust, and worm that lives in wood—and alone in the midst of all this lumber and decay and ugly age, the beautiful

---

19) z. B. Préf. de Cromwell S. 14, 7.

20) Préface de Cromwell, S. 17, Zeile 32 ff.

21) B. Fehr: Die engl. Literatur d. 19. u. 20. Jahrhunderts (Handb. der Literaturwissensch.), 1923, S. 249.

22) Old Curiosity Shop, S. 8.

child in her gentle slumber, smiling through her light and sunny dreams"[23]).

Alle Töne des Kontrastes sind in "Old Curiosity Shop" angeschlagen. Milieukontraste begleiten den ganzen Leidensweg der zarten Dulderin. Wir gewahren sie in der grotesken Umgebung des alten Raritätenladens ihres Grossvaters, unter einer schurkischen Intrigantengesellschaft von Maklern und Winkeladvokaten, unter fahrendem Schaubuden- und Zigeunervolk, unter rohen und betrunkenen Schiffern, auf Großstadtstrassen in der Sphäre der Eisenhütten, der arbeitslosen Massen und des Hungers, und zum Schluss in einem Milieu altersmüder Menschen, von Grüften und Gewölben einer alten Friedhofskapelle, Resten einer toten Vergangenheit. Schon diese bunte Mischung verschiedenartigster Situationen und Lokalfarben mit einem teils feindselig-finsteren, teils phantastisch-komischen Einschlage trägt dazu bei, den Eindruck einer grotesk-furchtbaren Gesamtsphäre hervorzurufen, in welche die rührende Hilflosigkeit eines Kindes gestellt ist, das schliesslich dieser feindlichen Welt zum Opfer fällt.

Aber auch im einzelnen sind groteske Wirkungen erkennbar. Der alte Raritätenladen mit seinem wunderlichen Inventar grotesk-exotischen Plunders, seiner phantastischen Häufung verschrobener und verdrehter Dinge könnte ein Lächeln erwecken, triumphierte nicht doch über die Phantastik eine grimmige Ungeheuerlichkeit: "There were suits of mail standing like ghosts in armour, here and there; fantastic carvings brought from monkish cloisters; rusty weapons of various kinds; distorted figures in china, and wood, and iron, and ivory; tapestry, and strange furniture that might have been designed in dreams". Als Kontrast dazu dient das Bild des Ruhelagers der kleinen Nell: "..... a little bed that a fairy might have slept in: it looked so very small and was so prettily arranged"[24]).

Ein groteskes Bild bietet weiterhin etwa die Szene, in der das traute Kleeblatt Quilp, Sally und Sampson Brass geschäftlichen Transaktionen und Intrigen obliegt. Ein zähneklappernder feiger Winkeladvokat (Sampson Brass), ein energisches schadenfrohes Mannweib (Sally Brass) und ein triumphierendes Scheusal, Kobold, Affe und listiger Intrigant zugleich (Quilp), kauern bei prasselndem

23) ebenda S. 26, Cap. I.
24) Old Curiosity Shop, S. 17, Cap. I.

Regenguss in einem verwahrlosten Schuppen, genannt "Bachelor's Hall", während Quilps Laufjunge draussen den Elementen mit einem ausrangierten Regenschirme trotzt.

Mehr als in der Beschreibung des Milieus tritt das Groteske hervor in der Darstellung der Charaktere. Wohl kein Roman von Dickens weist eine groteskere Gestalt als Daniel Quilp auf. Er ist ein groteskes, ekelhaftes, lüsternes Scheusal, ein beutegieriger tückischer Wicht, der sein Vergnügen darin findet, seine Mitmenschen zu peinigen. Hier ist Groteskes, Furchtbares, Teuflisches und Komisches zu einem phantastischen Märchenungeheuer kondensiert. Von seinem Aeusseren erfahren wir, dass er ein Zwerg mit krummen Beinen, kralligen Fingern und einem riesigen Kopf mit struppigem Haar ist. "But what added most to the grotesque expression of his face, was a ghastly smile, which ..... constantly revealed the few discoloured fangs that were yet scattered in his mouth, and gave him the aspect of a panting dog"[25]). Sein Gebahren ist von hässlicher Phantastik: "The creature appeared quite horrible, whit his monstrous head and little body; as he rubbed his hands slowly round, and round, and round again —whith something fantastic even in his manner of performing this slight action—and, dropping his shaggy brows and cocking his chin in the air, glanced upward with a stealthy look of exultation that an imp might have copied and appropriated to himself"[26]). Weiter begegnen wir folgenden charakteristischen Ausdrücken: "Grinning like a devil"[27]); "gloating maliciousness"[28]); "a horribly grotesque and distorted face with the tongue lolling out"[29]); "uncouth appearance and grotesque attitude"[30]).

Alle Grenzen des Normalen werden überschritten. Aus einem Menschen hat Dickens einen Kobold gemacht mit einer Steigerung zu diabolischer Ungeheuerlichkeit. Dabei ist Quilp von einer hässlichen Komik, die selbst der Leiche des Ertrunkenen noch anhaftet, wie Wind und Wasser mit seinem zottigen Haar ein grausiges Spiel treiben. In seiner Lebensweise offenbart

---

25) Old Curiosity Shop, S. 38.
26) ebenda Cap. III, S. 41.
27) ebenda Cap. III, S. 41.
28) ebenda Cap. IV, S. 54.
29) ebenda Cap. V, S. 59.
30) ebenda Cap. VI, S. 66.

sich die gleiche Komik und Furchtbarkeit des Hässlichen: er frisst Eier mit der Schale, trinkt siedende Getränke, zerbeisst Messer und Gabel: ".....he ate hard eggs, shell and all, devoured gigantic prawns with the heads and tails on, chewed tobacco and water-cresses at the same time and with extraordinary greediness, drank boiling tea without winking, bit his fork and spoon till they bent again, and in short performed so many horrifying and uncommon acts that the women were nearly frightened out of their wits and began to doubt if he were really a human creature"[31]). Er beisst in die Luft, vollführt koboldartige Sprünge und Künste; seine Sprechweise ist Sarkasmus, äffende Höflichkeit und ironische Schmeichelei; er schneidet ekelhafte Grimassen. Sein Büro ist ein primitiver Schuppen, den phantastische Komik mit den absonderlichsten Trümmern von menschlichen Geräten ausgestattet hat: "It was a dirty little box, this counting-house, with nothing in it, but an old rickety desk and two stools, a hat-peg, an ancient almanack, an ink-stand with no ink and the stump of one pen, and an eight-day clock which hadn't gone for eighteen years at least, and of which the minute hand had been twisted off for a tooth-pick"[32]).

Mit ausgesuchter Grausamkeit und Lüsternheit tyrannisiert Quilp seine Frau, ein verschüchtertes, sanftes Wesen. Er verlässt seine Wohnung eine zeitlang, wird für tot gehalten, taucht plötzlich koboldartig wieder auf, überrascht Teegesellschaften und deren Gespräche, um dann wieder zu verschwinden. "I'll be a Will o' the Wisp, now here, now there, dancing about you always, starting up when you least expect me, and keeping you in a constant state of restlessness and irritation"[33]), sagt er seiner angstgehetzten Frau hohnlachend ins Gesicht.

Mit dieser Brutalität verbindet Quilp eine listige Bosheit und tückische Verschlagenheit im Ränkeschmieden. Als böser Dämon taucht er unerwartet überall auf, überall hören wir sein Hohngelächter, erblicken seine grinsenden Fratzen. Die Menschen auf alle erdenkliche Weise zu quälen, ist sein Metier. Die biedere Mrs. Nubbles, die in einer Postkutsche fährt, jagt er auf folgende erfinderische Weise in Entsetzen: "..... her solitary condition

31) Old Curiosity Shop, Cap. V, S. 59.
32) ebenda Cap. V, S. 62.
33) ebenda Cap. L, S. 491.

enabled him to terrify her with many extraordinary annoyances; such as hanging over the side of the coach at the risk of his life, and staring in with his great goggle eyes, which seemed in hers the more horrible from his face being upside down; dodging her in this way from one window to another"[34]). Der alte Trent mit seiner Enkelin sind bettelarm geworden. Ihr Gläubiger, Daniel Quilp, hat sich unbemerkt in den Raritätenladen eingeschlichen und beobachtet mit stillem Frohlocken das Elend seiner Schuldner: "The dwarf being one of that kind of persons who usually make themselves at home, he soon cast his eyes upon a chair, into which he skipped with uncommon agility, and perching himself on the back with his feet upon the seat, was thus enabled to look on and listen with greater comfort to himself, besides gratifying at the same time that taste for doing something fantastic and monkey-like which on all occasions had strong possession of him"[35]).

Einen finsteren Schatten wirft die schwarze Spukgestalt Quilps in das sonnige Kindergemüt der kleinen Nell: "Quilp indeed was a perpetual nightmare to the child, who was constantly haunted by a vision of his ugly face and stunted figure"[36]). Quilp ist die märchenhafte Verkörperung eines bösen Prinzips, ein phantastisches Schreckbild, ein Wesen, das nur in der Phantasie existieren kann. Es ist erstaunlich, dass ein naturalistischer Schriftsteller wie G. Gissing in der grotesken Gestalt Quilps keine romaneske Uebersteigerung erblicken kann: "For my own part, I am disposed to accept the sprightly Daniel as a scarcely exaggerated portrait; the holes and corners of our civilization send forth many a monster whose peculiarities are quite incredible to the ordinary inobservant person"[37]).

Die Entscheidung, ob jeweilig an einem Beispiel lediglich stark charakterisierende Wirklichkeitsdarstellung oder eine ausdrückliche Bevorzugung des romanesk Grotesken vorliegt, bleibt natürlich häufig Sache des subjektiven Empfindens. Von dem Realismus der "oddities", d. h. der menschlichen Absonderlichkeiten, ist es nur ein Schritt zur Ausweitung zu grotesken

34) Old Curiosity Shop, Cap. XLVIII, S. 471.
35) ebenda Cap. IX, S. 102.
36) ebenda Cap. XXIX, S. 287.
37) The Immortal Dickens, London, Cecil Palmer 1925, S. 207.

Dimensionen. Eine Gestalt wie Quilp gehört jedoch sicherlich in das Reich der Phantastik und des Grotesken.

Die komische Seite des Grotesken vertritt in "Old Curiosity Shop" das Schauspielervölkchen. Nicht selten entstehen groteske Wirkungen dadurch, dass sich ein komischer Kontrast zwischen Schein und Sein ergibt. Ein naiver Geltungsanspruch und Grössenwahn vermag doch nicht die wirkliche Bedeutungslosigkeit und Armseligkeit zu verbergen, die hinter der phantastischen Berufsausübung dieser Komödianten steckt (vgl. z. B. Codlin als Misanthrop und Egoist).

Ist so "Old Curiosity Shop" besonders reich an grotesker Erfindung und Gestaltung, so stehen auch andere Romane darin nicht zurück. Ein solches romaneskes Fabelwesen wie Quilp ist zwar nicht wieder anzutreffen. In weniger kräftigen Schattierungen ist das Groteske jedoch häufig vorhanden. Die meisten Schilderungen von Dickens besitzen irgendwie einen grotesken Anstrich.

Dickens' Freude an den grotesken Seiten der Menschheit tut sich u. a. kund in einer merkwürdigen Vorliebe für die Darstellung von Geistesschwachen. Beispiele sind Barnaby Rudge mit seinen grotesken Träumen und Phantomen; Lord Gordon und seine politischen Hirngespinste und Illusionen (auch sein äusseres Gebahren: steife Würde mit eckigen und ungeschickten Manieren wirkt grotesk: "a more grotesque or more ungainly figure can hardly be conceived ..... he might have moved the sternest looker-on to laughter")[38]; Mr. Dick mit seiner fixen Idee, ein "Memorial" auf den Lord Chancellor schreiben zu müssen, wobei ihm immer der Kopf König Karls I. in seiner Phantasie spukt, sodass jedesmal die Arbeit ein Fragment bleibt und dann als Papierdrachen den Lüften anvertraut wird.

Der Roman "Dombey and Son" enthält Gestalten, die zum Teil von ausgesprochen grotesker Prägung sind. Joe Bagstock, ein apoplektischer Major, ist nach aussen von einer scheinbar rücksichtslosen, unbeirrbaren Offenheit, innerlich hat er die Natur eines kriecherischen Sykophanten. "In Bagstock Dickens has blasted for ever that type which pretends to be sincere by the simple operation of being explosively obvious", ..."he flatters

38) Barnaby Rudge, Cap. XXXVII, S. 354.

brutally"[39]). Eine monströse Phantastik trägt dazu bei, den Kontrast zwischen äusserem Freimut und innerer Unwahrheit zu erhöhen. Solche Stellen sind: "The Major laughed till he was almost black"[40]). "But all the way home to his own hotel, the Major incessantly said to himself, and of himself, "Sly, Sir-sly, Sir-de-vil-ish-sly!" And when he got there sat down in a chair, and fell into a silent fit of laughter, with which he was sometimes seized, and which was always particularly awful. It held him so long on this occasion that the dark servant, who stood watching him at a distance, but dared not for his life approach, twice or thrice gave him over for lost. His whole form, but especially his face and head, dilated beyond all former experience and presented to the dark man's view, nothing but a heavy mass of indigo"[41]). Weiter lesen wir: "The Major's purple visage deepened in its hue, and the Major's lobster eyes stood out in bolder relief, as he shook Mr. Dombey by the hand ... With a rotatory motion of his head, and a wheeze very like the cough of a horse, the Major then conducted his visitor to the sitting-room"[42]). "He sat for a long time afterwards, leering, and choking, like an over-fed Mephistopheles"[43]).

Grotesk ist auch in mancher Beziehung Captain Cuttle. Die Gesten, die er mit seinem eisernen Haken, welchen er statt einer Hand besitzt, vollführt, sind von grotesker Komik: ".... he could not refrain from seizing that gentleman's right hand in his own solitary left, and while he held it open with his powerful fingers, bringing the hook down upon its palm in a transport of admiration. At this touch of warm feeling and cold iron, Mr. Dombey shivered all over. Captain Cuttle then kissed his hook to the ladies several times, with great elegance and gallantry"[44]). Er kaut an seinem Haken, als hätte dieser Nägel: "Thereupon the Captain put his iron hook between his teeth, as if it were a hand; and with an air of wisdom and profundity that was the very concentration and sublimation of

39) G. K. Chesterton: Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens, London, Macmillan 1911, S. 123.

40) Dombey and Son, Cap. X, S. 164.

41) ebenda Cap. X, S. 165.

42) ebenda Cap. XX, S. 326.

43) ebenda S. 332.

44) ebenda Cap. X, S. 171.

all philosophical reflection and grave inquiry, applied himself to the consideration of the subject in its various branches"[45]).

Einen grotesken Beigeschmak hat auch die Szene, wo Captain Cuttle in belustigender Naivität und Selbstzufriedenheit die Arroganz Dombeys garnicht bemerkt und beider Borniertheit dem armen Walter Gay die peinlichste Verlegenheit bereitet[46]).

An der grotesken Mrs. Pipchin, der Leiterin eines Erziehungsinstitutes, ist stärker das Abstossende und Furchterregende betont. Sie wird verschiedentlich eine Werwölfin ("ogress") genannt[47]). Selbst ihre Behausung ist von dieser finsteren grotesken Phantastik, die an E. T. A. Hoffmann erinnern könnte: "The Castle of this ogress and childcueller was in a steep by-street at Brighton; .... There was such a continual reverberation of wind in it, that it sounded like a great shell, which the inhabitants were obliged to hold to their ears night and day, whether they liked it or no ... Mrs. Pipchin kept a collection of plants in pots, which imparted an earthy flavour of their own to the establishment. However choice examples of their kind too, these plants were of a kind peculiarly adapted to the embowerment of Mrs. Pipchin. There were half-a-dozen specimens of the cactus, writhing round bits of lath, like hairy serpents; another specimen shooting out broad claws, like a green lobster; several creeping vegetables possessed of sticky and adhesive leaves; and one uncomfortable flower-pot hanging to the ceiling, which appeared to have boiled over, and tickling people underneath with its long green ends, reminded them of spiders ...."[48]). Mrs. Pipchin hat zuweilen etwas Raubvogelartiges an sich: "Ten years", croaked the unsympathetic Pipchin, with a frosty glistening of her hard grey eye, ... "is a long time"[47a]). Wie sie mit ihrem schwarzen schnurrenden Kater und dem kleinen Paul Dombey, der "a kind of odd attraction" zu ihr hat, am Kaminfeuer sitzt, gleicht sie einer Hexe. "The good old lady might have been ..... a witch, and Paul and the cat, her two familiars, as they all sat by the fire

45) Dombey and Son, Cap. XV, S. 258.
46) ebenda Cap. X, S. 167 ff.
47) vgl. Dombey and Son, Cap. VIII, S. 131, 136; Cap. XI, S. 178, 188.
48) ebenda Cap. VIII, S. 131.
47a) ebenda Cap. XI, S. 77.

together. It would have been quite in keeping with the appearance of the party if they all had sprung up the chimney in a high wind one night, and never been heard of anymore"[48a]).

Aus "David Copperfield" sei als Beispiel des Grotesken Uriah Heep genannt, "the crawling impersonation of meanness"[49]). Sein gemeines Strebertum maskiert er mit widerwärtigen Unterwürfigkeitsbeteuerungen. Es offenbart sich aber doch seine Gesinnung in der diabolischen Phantastik seiner schlangenhaften Körperwindungen und Gesten. "He had a way of writhing when he wanted to express enthusiasm, which was very ugly; and which diverted my attention from the compliment he had said my relation, to the snaky twistings of his throat and body"[50]). "As he sat on my sofa, with his long knees drawn up under his coffee-cup . . . . . and a snaky undulation pervading his frame from his chin to his boots, I decided in my own mind that I disliked him intensely"[51]). Wenn er die Hand gibt, so ist sie nasskalt wie ein Fisch oder Frosch: ". . . . . his hand felt like a fish in the dark"[52]). Ebenso: ". . . . . and really his damp cold hand felt so like a frog in mine, that I was tempted to drop it and run away"[53]). Im ganzen wird jedoch der Eindruck des Grotesken vermittelt, indem Uriah Heeps Auftreten die Komik nicht ausschaltet. Er wird mit einem boshaften Affen verglichen: "Raising his great hands until they touched his chin, he rubbed them softly, and softly chuckled; looking as like a malevolent baboon, I thought as anything human could look"[54]). Er gerät beträchtlich ins Hintertreffen, sobald er mit der energischen Betsey Trotwood zusammenstösst. "Deuce take the man! "said my aunt, sternly, "what's he about? Don't be galvanic, Sir!" . . . . "I am not going to be serpentined and corkscrewed out of my senses"[55]). Groteske Komik steckt auch darin, wenn Uriah Heep dem ihn verabscheuenden David Copperfield in folgender Weise die Hand schüttelt: "Then he shook hands with me: not

48a) ebenda Cap. VII, S. 139.
49) David Copperfield, Cap. XXXV, S. 584.
50) David Copperfield, Cap. XVI, S. 275.
51) ebenda Cap. XXV, S. 433.
52) ebenda Cap. XVI, S. 275.
53) ebenda Cap. XXV, S. 432.
54) ebenda Cap. XXXIX, S. 649.
55) ebenda Cap. XXXV, S. 588.

in the common way, but standing at a good distance from me, and lifting my hand up and down like a pump handle, that he was a little afraid of"[56]).

Wenn auch hier davon abgesehen werden muss, von dem Einfluss der grotesken Erfindung auf die sprachlische Gestaltung zu handeln, so darf vielleicht Erwähnung finden, dass die groteske Komik an der hysterischen Miss Miggs in der heftigen und hemmungslosen Volubilität liegt, mit der sie wahre Satzmonstra hervorsprudelt: "Ho, gracious me!" cried Miggs, with hysterical derision. "Ho, gracious me! Yes, to be sure, I will. Ho yes! I am a abject slave, and a toiling, moiling, constant-working, always-being-found-fault with, never-giving-satisfaction, nor-having-no-time-to-clean-oneself, potter's wessel—an't I miss! .... Ho yes! My onely becoming occupations is to help young flaunting pagins to brush and comb and titiwate theirselves into whitening and suppulchres, and leave the young men to think that there an't a bit of padding in it or no pinching ins nor fillings out nor pomatums nor deceits nor earthly wanities—an't it miss! Yes, to be sure it is—ho yes!"[57]).

Das Pittoreske.

Neben dem Grotesken und mit diesem verwandt und verfliessend ist das Pittoreske eines der wichtigsten Mittel, die Wirklichkeit zu steigern und den Eindruck des Romanesken zu erwecken.

Aus der Begriffs- und Wesensbestimmung des Malerischen durch Wölfflin[1]) scheint hervorzugehen, dass es zwei Arten malerischer Wirkung und malerischen Sehens gibt. Die eine Art ist das Subjektiv--Malerische und besteht darin, dass uns an ruhenden oder bewegten Gegenständen ein fliessender Bewegungs-Rhythmus vermittelt wird. Malerisch ist, um nur die kürzeste Formulierung Wölfflins hier anzuführen, „jedes Formganze, das, auch wenn es ein Ruhendes ist, einen Bewegungseindruck auslöst" [2]). Das malerische Sehen ist in diesem Falle nicht an objektiv-malerische Motive („pittoreske Motive") gebunden.

56) ebenda Cap. XXXV, S. 587.

57) Barnaby Rudge, Cap. LXXI, S. 671.

1) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, S. 26, 27.

2) ebenda S. 26.

Das Objektiv-Malerische, der „gegenständlich-malerische Effekt" ist jedoch die zweite Art. Das Pittoreske, wie vielleicht besser diese Form des Malerischen zur Unterscheidung genannt werden kann, hat viel weniger das „reiche, rieselnde Leben der Form". Der Bewegungseindruck, den es vermittelt, trägt im Gegenteil den Charakter des mannigfaltigen Kontrastes, des Wilden, Zackigen, Zerrissenen. Es ist vor allem das Moment der Abwechslung, der wechselnden Kontrasteindrücke wirksam. Es wird nicht der Versuch gemacht, synthetisch einen grossen fliessenden malerischen Rhythmus zu vermitteln. Motiv und Gestaltung beherrscht der gegenständliche Effekt, die pittoreske Antithetik. Es liegt also dem Pittoresken ein Kontrastgefühl zugrunde. "Now the second thing to be remarked in apology for the picturesque is that the very thing which makes it seem trivial ought really to make it seem important; I mean the fact that it consists necessarily of contrasts. It brings together types that stand out from their background, but are abruptly different from each other, like the clown among the fairies or the fool in the forest"[3]).

Während die Blüte der schöpferischen englischen Romantik (vor allem ist hier Wordsworth zu nennen) in ihren besten und am meisten charakteristischen Schöpfungen dem Subjektiv-Malerischen mit seinem seelenvolleren Rhythmus den Vorzug gegeben hat, ist das Objektiv-Malerische stets Requisit der romanesken Kunst gewesen, die eigentlich einen stark sensualistisch-empirischen Zug aufweist. Das achtzehnte Jahrhundert, Sir Walter Scott und Lord Byron betrieben vorwiegend einen Kult des Pittoresken. Der Einfluss Sir Walter Scotts auf den Roman in dieser Beziehung ist kaum zu überschätzen [4]).

Das Pittoreske im Sinne der "pictorial contrasts" ist ein künstlerisch wertvolles Darstellungsmittel. Das betont mit einem längeren Hinweis auf Chaucer und Shakespeare G. K. Chesterton: "With few exceptions the greatest literary artists have been not only particularly clever at the picturesque, but particularly fond of it" [5]).

---

3) G. K. Chesterton: Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens, London 1911, S. 68.

4) vgl. L. Maigron: Le roman historique à l'époque romantique, 1898, S. 387 ff.

5) Criticisms and Appreciations, S. 67.

In der breiten Fülle von Dickens' Realismus findet naturgemäss die Freude an der Ausmalung pittoresker Wirkungen reiche Betätigung. Die sinnfällige Charakteristik in der Schilderung von Personen und Milieu ist dabei häufig nach der Richtung des Pittoresken gesteigert. Schon die Tatsache, dass sämtliche Werke von Dickens von den besten Zeichnern seiner Zeit illustriert wurden, lässt auf reichen pittoresken Gehalt schliessen.

Liefert "Old Curiosity Shop" die stärkste Ausprägung des Grotesken, so enthält zweifellos der Roman "Barnaby Rudge" die grössten pittoresken Wirkungen. Er ist insofern eigenartig, als er historische Ereignisse in die Handlung verwebt und einen gewissen Einfluss von Sir Walter Scott erkennen lässt[6]). "The book, effective as it is, is almost entirely devoted to dealings with a certain artistic element, which (in its mere isolation) Dickens did not commonly affect; .... I mean the element of the picturesque"[7]).

Zunächst ist das Pittoreske in der Milieuschilderung zu beobachten. An drei Familiensitze wie an feste Zentren knüpft sich in der Hauptsache die vielfach verschlungene Handlung: an das adlige Herrenhaus des Landedelmannes Geoffrey Haredale ("The Warren"), John Willets urgemütliche "Maypole Inn" und Gabriel Vardens Schmiedewerkstatt und behagliches Hauswesen. Eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit und Buntheit des Lokalkolorits wird durch die pittoreske Beschreibung der "Maypole Inn" und des "Warren" hervorgerufen.

Die "Maypole Inn" ist eine Jahrhunderte alte Wirtschaft mit reichem phantastischen Formenschmuck von Giebeln und Firsten. "The Maypole was an old building with more gable ends than a lazy man would care to count on a sunny day; huge zig-zag chimneys, out of which it seemed as though even smoke could not choose but come in more than naturally fantastic shapes, imparted to it in its tortuous progress ....[8]). Fassade und Vorhalle des alten Gebäudes zeigen den gleichen Reichtum an pittoresken Ueberraschungen. "Its windows were old diamond-pane lattices, its floors were sunken and uneven, its ceilings blackened by the hand of time, and heavy with massive beams.

6) vgl. W. Dibelius: Charles Dickens, Teubner 1916, S. 138 ff.
7) G. K. Chesterton: Criticisms and Appreciations, S. 66.
8) Barnaby Rudge, Cap. I, S. 15.

Over the door-way was an ancient porch, quaintly and grotesquely carved" ..... davor: "two grim-looking highbacked settles, which, like the twin dragons of some fairy tale guarded the entrance of the mansion"[9]). Einen verträumten Anblick gewährt dieses altertümliche Haus. "With its overhanging stories, drowsy little panes of glass, and front bulging out and projecting over the pathway, the old house looked as if it were nodding in its sleep"[10]). Wohlige Behaglichkeit durchströmt die gemütliche Gaststube. Impressionistisch-pittoresk wird beschrieben, wie das Kaminfeuer und ein schwerer roter Vorhang dunkelglühende Farben auf alle Gegenstände zaubern. "The profusion too, the rich and lavish bounty, of that goodly tavern! It was not enough that one fire roared, sparkled on its spacious hearth; in the tiles which paved and compassed it, five hundred flickering fires burnt brightly also. It was not enough that one red curtain shut the wild night out, and shed its cheerful influence on the room. In every saucepan lid, and candlestick, and vessel of copper, brass, or tin that hung upon the walls, were countless ruddy hangings, flashing and gleaming with every motion of the blaze, and offering, let the eye wander where it might, interminable vistas of the same rich colour. The old oak wainscoting, the beams, the chairs, the seats, reflected it in a deep dull glimmer. There were fires and red curtains in the very eyes of the drinkers, in their buttons, in their liquor, in the pipes they smoked"[11]).

Welch düsteren, aber nicht minder pittoresken Anblick bietet dagegen das alte verödete Herrenhaus, das nach der mysteriösen Ermordung seines Besitzers nur von dessen Tochter und ihrem Vormund bewohnt ist. Der "Warren" stellt einen wirkungsvollen Milieukontrast dar zur "Maypole Inn". Ein melancholisches Bild der Trauer, des Geheimnisses und des Verfalls tritt uns entgegen: "It was a dreary, silent building, with echoing courtyards, desolated turret-chambers, and whole suits of rooms shut up and mouldering to ruin. The terrace-garden, dark with the shade of overhanging trees, had an air of melancholy that was quite oppressive. Great iron gates, disused for many years, and red with rust, drooping on their hinges and over-grown with long

9) Barnaby Rudge, Cap. I, S. 16.
10) ebenda S. 16.
11) ebenda Cap. XXXIII, S. 315.

rank grass, seemed as though they tried to sink into the ground, and hide their fallen state among the friendly weeds. The fantastic monsters on the walls, green with age and damp, and covered here and there with moss, looked grim and desolate. There was a sombre aspect even on that part of the mansion which was inhabited ....."[12]). Etwas Gespensterhaftes haftet dem alten Herrensitz an: "It seemed ..... the very ghost of a house, haunting the old spot in its old outward form"[13]).

Solcher pittoresken Milieuschilderung entspricht eine ähnliche Farbigkeit, Kontrastfülle und Plastik an den Romangestalten. Am wirksamsten ist dabei das Pittoreske dort, wo Menschen von ungleicher Wesensart, Gesinnung und äusserer Erscheinung sinnfällig kontrastiert sind.

Mit einem solchen pittoresken Charakterkontrast setzt der Roman ein. Zwei Gestalten gewahren wir als Gäste der "Maypole Inn", einen jungen Adeligen (Edward Chester) in schmucker Reitertracht, gestiefelt und gespornt, und eine trotzige geheimnisvolle Wegelagerergestalt, den Schlapphut tief ins Gesicht gedrückt und mit einer langen hässlichen Narbe am Kopf. Dass der unheimliche Fremde der Hüter eines furchtbaren Geheimnisses ist, geht aus seinem scheuen, trotzigen Gebahren hervor. Bei Nacht und Sturm setzt er seinen Ritt fort. "On he swept more like a hunted phantom than a man"[14]).

Auf seinem ungestümen Ritt prallt er zusammen mit dem Gefährt des wackeren Schmiedes Gabriel Varden, der sich durch das bedrohliche, unheimliche Gebahren des Fremden nicht einschüchtern lässt. "Perhaps two men more powerfully contrasted, never opposed each other face to face. The ruddy features of the locksmith so set off and heightened the excessive paleness of the man on horseback, that he looked like a bloodless ghost, while the moisture, which hard riding had brought out upon his skin, hung there in dark and heavy drops, like dews of agony and death"[15]).

Bald darauf wird uns eine neue pittoreske Szene vorgeführt: Gabriel Varden und Barnaby Rudge, ein Geistesschwacher und der Titelheld des Stückes, wie sie dem von dem geheimnisvollen

12) Barnaby Rudge, Cap. XIII, S. 136.
13) ebenda.
14) ebenda Cap. II, S. 36.
15) ebenda S. 39.

Fremden überfallenen Edward Chester Hilfe leisten. Barnaby wird in einer besonders pittoresken Pose festgehalten. Wie er im Dunkel des Morgengrauens sich über den Schwerverwundeten beugt, bilden seine bleichen, angstverstörten Züge, vom lodernden Schein seiner Fackel gespensterhaft beleuchtet, einen pittoresken Kontrast zu seinem närrisch-farbigen Aufputz von Federn und Blumen. "As he stood, at that moment, half shrinking back and half bending forward, both his face and figure were full in the strong glare of the link, and as distinctly revealed as though it had been broad day ..... His hair, of which he had a great profusion, was red, and hanging in disorder about his face and shoulders, gave to his restless looks an expression quite unearthly —enhanced by the paleness of his complexion, and the glassy lustre of his large protruding eyes ..... His dress was of green, clumsily trimmed here and there —apparenily by his own hands—with gaudy lace; brightest where the cloth was most worn and soiled, and poorest where it was at the best. A pair of tawdry ruffles dangled at his wrists, while his throat was nearly bare. He had ornamented his hat with a cluster of peacock's feathers, but they were limp and broken, and now trailed negligently down his back. Girt to his side was the steel hilt of an old sword without blade or cabbard ..... The fluttered and confused disposition of all the motley scraps that formed his dress, bespoke, in a scarcely less degree than his eager and unsettled manner, the disorder of his mind and by a grotesque contrast set off and heightened the more impressive wildness of his face"[16]).

Den pittoresken Eindruck Barnabys erhöht die Einführung seines sprechenden Raben Grip, der als Unheil kündendes Omen manchen Szenen eine unheimliche Note verleiht.

Eine nicht minder pittoreske Gestalt ist Hugh, der Stallknecht John Willets, später Rädelsführer der "No-Popery"-Aufstände. Er ist ein roher, athletischer Geselle, elternlos aufgewachsen als Sohn einer Zigeunerin, die unter Umständen von erschütternder Tragik ihren Tod am Galgen fand. In seinem naturhaften Kraftbewusstsein wirkt er ausserordentlich pittoresk. "The light that fell upon his slumbering form showed it in all its muscular and handsome proportions. It was that of a young man, of a

16) Barnaby Rudge, Cap. II, S. 46 ff.

hale athletic figure, and a giant's strength, whose sunburnt face and swarthy throat, over-grown whit jet black hair, might have served a painter for a model. Loosely attired in the coarsest and roughest garb ..... he had fallen asleep in a posture as careless as his dress. The negligence and disorder of the whole man, with something fierce and sullen in his features, gave him a picturesque appearance .... [17])".

An den Kolossaltypus des romanesken Helden und Verbrechers ("romantic ruffian") erinnert Hugh, wenn er im Gegensatz zu seinem verächtlichen Spiessgesellen Dennis stolzen Hauptes der Hinrichtung entgegengeht und in einer Szene voll pittoresker Lebhaftigkeit zum pathetischen Anwalt des mitverurteilten geistesschwachen Barnaby wird. "If this was not faith, and strong belief!" cried Hugh, raising his arm aloft, and looking upward like a savage prophet whom the near approach of Death had filled with inspiration, "where are they!.... Upon these human shambles, I, who never raised his hand in prayer till now, call down the wrath of God! On that black tree, of which I am the ripened fruit, I do invoke the curse of all its victims, past, and present, and to come. On the head of that man who, in his conscience, owns me for his son, I leave the wish that he may never sicken on his bed of down, but die a violent death as I do now, and have the night-wind for his only mourner. To this I say, Amen, amen!" [18]). Diese pittoreske Uebersteigerung der Gebärde und dieses wilde prophetische Pathos verleihen dem Stallknechte Hugh die Gloriole eines Verbrecherhelden der Gothic Novel.

In einer anderen Szene wird Hugh in wirkungsvollen Kontrast gesetzt zu Sir John Chester, einem "accomplished gentleman". Diese Szene erhält einen besonders pittoresken Reiz durch die Disparatheit der Sozial- und Berufsschichten zweier Menschen, die in pittoresker Gegenüberstellung zusammengeführt werden, sowie durch das Geheimnis von Hughs Abstammung (er ist Sir John Chesters unehelicher Sohn). Der athletische Hugh wird ein willenloses Werkzeug in der Hand seines gewissenlosen Vaters: ".... this cool, complacent, contemptuous, self-possessed reception, caused him to feel his inferiority more

17) Barnaby Rudge, Cap. XI, S. 121.
18) ebenda Cap. LXXVII, S. 734.

completely than the most elaborate arguments. Everything contributed to this effect. His own rough speech, contrasted with the soft persuasive accents of the other; his rude bearing, and Mr. Chester's polished manner; the disorder and negligence of his ragged dress, and the elegant attire he saw before him . . "[19]).

Ebenso kontrastieren als zwei erbitterte Todfeinde der rauhe, düstere, ehrliche Mr. Haredale und Sir John Chester mit seinen gewandten Manieren, seiner nonchalanten Tändelei und raffinierten Verstellungskunst. "If the two had no greater sympathy in their inward thoughts than in their outward bearing and appearance, the meeting did not seem likely to prove a very calm or pleasant one. With no great disparity between them in point of years, they were, in every other respect, as unlike and far removed from each other as two men could well be. The one was soft-spoken, delicately made, precise, and elegant; the other, a burly, square-built man, negligently dressed, rough and abrupt in manner, stern, and, in his present mood, forbidding in look and speech. The one preserved a calm and placid smile, the other, a distrustful frown"[20]).

Pittoresk empfunden ist auch Gashford, ein gemeiner Intrigant: "The secretary's face, ... might have furnished a study for the devil's picture"[21]).

Das Pittoreske erfährt bei Dickens nicht selten eine äusserste Steigerung zu Formen wilder Erhabenheit. Es verbindet sich dann bei Dickens gern mit einem Impressionismus der Beobachtung und einer starken Dynamik der Darstellung. Auch hierin lassen sich Elemente erkennen, die an romaneske Darstellungsweise erinnern.

Die wilde Erhabenheit beruht in ausgesprochenster Weise auf dem pittoresken Kontrast. Sie äussert sich in Formen, die „unterbrochen, emporgereckt, getürmt, zerschlagen, zerwühlt, gepeitscht, aufgeworfen, verzerrt" sind. „Sobald solche Formen den Eindruck machen, als ob in den Gegenständen, die von ihnen begrenzt werden, ungeheure, entfesselte Gewalten gehaust, gerüttelt, zerstört, gewütet hätten, fallen sie unter die wilde

19) Barnaby Rudge, Cap. XXIII, S. 227.

20) ebenda Cap. XII, S. 125.

21) ebenda Cap. L, S. 423.

Erhabenheit“[22]). Hochgebirge, Meer und empörte Volksmassen liefern vor allem Schauspiele wilder Erhabenheit.

In den “Pictures from Italy“ finden sich Beschreibungen des Hochgebirges. Für die Darstellung der wilden Erhabenheit mit ihren grandiosen Kontrasten ist ein Kapitel besonders bezeichnend. Es schildert die Eindrücke des Dichters beim Uebergang über den Simplon-Pass. Mondlicht und Dunkelheit, chaotisches Tosen der Gewässer, Höhlen, schwindelnde Brücken, Abgründe und gewaltige Höhen, schwarze zerklüftete Felsmassen: genau so waren die aufgeregten Geister der gährungserfüllten letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gewohnt, die Natur zu sehen[23]).

Welch hinreissender Energie und sprachlicher Kraftentfaltung Dickens in der pittoresken Darstellung wild-erhabener Naturschauspiele fähig ist, dafür bietet das Kapitel “Tempest“ in „David Copperfield“ ein Beispiel. In einem gewaltigen Crescendo erleben wir zunächst mit dem Helden des Romans das Anschwellen des Sturmes bis zur höchsten entfesselten Wut. Dann folgt die Beschreibung des vom Orkan wild aufgepeitschten Meeres. Die Eindrücke werden immer kolossaler, sie rollen heran, türmen sich und erfahren ihre letzte Steigerung in einem grossen Fortissimo klanglicher und visueller Dissonanzen in suggestiver sprachlicher Dynamik. Auge und Ohr fassen nur noch Massenwirkungen. Schaukelnde Schaum- und Wolkentürme am Horizont, weisskämmige Wogen wie heiser brüllende Ungetüme voll animalischer Wut; Hügel, Täler, Türme von Wellen; riesige Wasserwände, die sich übereinander schieben, zusammenstürzen, zerstieben, zurückfegen, sich neu erzeugen, unaufhörlich heranrollen. Schliesslich versagt jeder begrenzte Vergleich. Der Ausdruck „Masse“ fasst den Eindruck nicht mehr. So treten abstrakte Wörter anstelle der konkreten Ausdrucksweise: “every shape tumultuously rolled on, as soon as made, to change its shape and place, and beat another shape and place away; ..... I seemed to see a rending and upheaving of all nature“[24]). Mit dieser Diskrepanz der ganzen Natur endigt der Hauptteil der Schilderung.

Eine ähnliche Steigerung des Pittoresken ist in “Old Curiosity Shop“ zu bemerken, wenn wir die kleine Heldin in einem

22) vgl. J. Volkelt: System der Aesthetik. München 1904/15, Bd. II, S. 117/18.
23) Pictures from Italy, Cap. IX.
24) David Copperfield, Cap. LV.

Schmelz- und Hammerwerk erblicken. Die feindselige Atmosphäre, in der sich das Kind befindet, und die ungeheuerlichen Eindrücke, der Anblick des rotglühenden Eisens und der arbeitenden Gestalten sind mit packender Anschaulichkeit und einer starken Betonung pittoresker Wirkungen geschildert: "In a large and lofty building ..... echoing to the roof with the beating of hammers and roar of furnaces, mingled with the hissing of redhot metal plunged in water, and a hundred strange unearthly noises never heard elsewhere; in this gloomy place, moving like demons among the flame and smoke, dimly and fitfully seen, flushed and tormented by the burning fires, and wielding great weapons ..... a number of men worked like giants ....."[25]).

Auch in "Barnaby Rudge" liegt der Akzent der pittoresken Darstellung sehr stark auf dieser dynamisch-impressionistischen Steigerung zum Wild-Erhabenen. Leidenschaftlich empörte Massen, Plünderungen, Strassenkämpfe, Erstürmung von Gefängnissen, Brände, Demonstrationen: alle diese Bilder voll schriller Disharmonie und Leidenschaft sind impressionistische Momentaufnahmen, zusammengesetzt aus einer abwechslungsreichen pittoresken Häufung von Tätigkeiten und Einzelzuständen. Der Brand der Maypole Inn gewährt einen pittoresk erhabenen Anblick: "..... the shining of the flames upon the villains who looked on and fed them, the roaring of the angry blaze, so bright and high, that it seemed in its rapacity to have swallowed up the very smoke; the living flakes the wind bore rapidly away and hurried on with, like a storm of fiery snow; ..... the lurid tinge that overspread the sky, and the darkness, very deep by contrast, which prevailed around combined to form a scene never to be forgotten ....."[26]).

Ein grosser Teil des Romanes ist mit ähnlichen packenden Bildern pittoresker Steigerung ausgefüllt. Eine wilde, vorwärtsstürmende Dynamik durchpulst diese Darstellungen und wird nicht selten zu einem impressionistischen Chaos fortgerissen, so wenn uns die wahnsinnige verblendete Wut eines aufgehetzten Pöbels, der Rausch sieges- und rachetrunkener Massen vorgeführt werden. Bei der Beschreibung der Verbrennung des "Warren", der Plünderung der "Maypole Inn", der Erstürmung und Einäscherung des Newgate Gefängnisses, oder des widerwärtigen

25) Old Curiosity Shop, Cap. LIV, S. 430.
26) Barnaby Rudge, Cap. LV, S. 522.

sinnlosen Karnevals nach der Erstürmung einer Weinkellerei wird eine infernalische, grandiose, wilde Hast durch ein Chaos von Aufzählungen und pittoresken Einzelbildern suggeriert. Ueberall aber ist die Freude des Dichters an der Ausmalung gesteigerter pittoresker Bilder zu bemerken.

Zum Inventar der romanesken Kunst pflegt auch der Exotismus zu gehören, stellt ja auch er den Ausdruck eines Kontrastgefühls dar gegenüber der normalen Wirklichkeit. Von kürzeren See- und Abenteuergeschichten abgesehen, die in Zeitschriften erschienen und deren Exotismus wohl einem noch herrschenden Zeitgeschmack entgegenkam, finden sich in Dickens' Romanen kaum exotische Züge. Allenfalls könnte man "Martin Chuzzlewit", der zum guten Teil in Amerika spielt, heranziehen. Martin und Marc Tapley führen als betrogene Ansiedler für kurze Zeit ein elendes Robinsonleben in den Fiebersümpfen des Mississippi[27]). Dickens' Vokabular zur Schilderung des Faulen, Garstigen, Verwesenden ist unerschöpflich. Die Bäume sind ein schlammiges Unkraut, die Erde ist faulig und verwesend, und über ihr lagern stinkende heisse Fieberdünste. Was sonst dem ausgeprägten Exotismus eignet, die seltsame Pracht und grelle Farbigkeit bei der Beschreibung ferner Länder (vgl. Byrons Beschreibungen der Mittelmeerländer oder Châteaubriands Schilderungen Amerikas), das fehlt hier. Die Farben sind stumpf, grau und trostlos. Alles ist mit dem Auge des modernen Kulturmenschen gesehen.

Melodrama und Sensation.

"There is .... no want of continuity between the romance that Walpole and the Terrorists wrote at the end of the eighteenth century, and that which Dickens and his followers wrote in the middle of the nineteenth. Its pathway lies through the domain of Byron and Scott and its goal is melodrama which approaches the stage variety"[28]). Der Einfluss der Tradition auf Dickens ist stets am deutlichsten erkennbar in der Anlage des plot und in der Handlungsführung. Dei amerikanische Dissertation "Dickens, Reade, and Collins, Sensation Novelists", New-York 1919, von W. C. Phillips führt Sensationskult und Melodramatik bei Dickens auf das Zusammenwirken sozialer Entwicklungserschei-

27) Martin Chuzzlewit, Cap. XXIII, S. 447 ff.
28) W. C. Phillips, S. 6.

nungen ("democratic audience"), buchtechnischer Bedingtheiten ("serialism"), traditioneller Einflüsse ("derivation of Dickens's dramatic novel mainly from stories of the Byronic hero")[29] sowie eines persönlichen Hangs zur Bühne zurück. Dass Dickens' Romane von Oliver Twist bis Edwin Drood im wesentlichen "melodrama plus grotesque and humourous character elaboration[30]" seien, ist doch wohl Uebertreibung. Unleugbar ist es hingegen, dass, namentlich in jüngeren Werken, die Handlung stark mit Sensationseffekten und melodramatischen Gefühlserregungen durchsetzt ist. "The romance of crime such as was written by Bulwer and Dickens is a realistic treatment of Gothic melodrama"[31]. Hinzu gesellt sich oft ein dem Realismus des achtzehnten Jahrhunderts verwandtes pikareskes, abenteuerliches Element (die Abenteuer Oliver Twists, die Wanderungen der kleinen Nell).

Die Gestalten sind bei Dickens keiner psychologisch recht motivierten Entwicklung fähig. Sie werden uns in einer bestimmten Eigenart und Prägung vorgeführt und behalten diese psychologische Statik bis zum Ende der Erzählung. Der sich daraus entspinnende Konflikt endet fast immer damit, dass der vereinte Ansturm des Bösen an der Phalanx des Guten zerbricht. Die Intrigen der Widersacher werden aufgedeckt, die Verbrecher werden entlarvt und gerichtet, wobei sich die ganze Strafe des Schicksals auf sie entlädt. "Sinners—real sinners— in Dickens have the very inferno of a time: the very forces of Nature—fire and hail, snow and vapours, wind and storms, fulfilling God's word— hunt the murderer to the pit that yawns"[32]. Diese gewaltsam herbeigeführten Lösungen sind häufig willkürlich motiviert. Insbesondere spielt der Zufall eine grosse Rolle. Dieser unterbricht die natürliche Entwicklung, wie sie nach Lage der Verhältnisse sich ergeben musste, zugunsten einer märchenhaften Entspannung. Damit erhält der Zufall die Funktion eines epischen Handlungseffektes zur Erzielung sensationell-melodramatischer Situations- und Handlungskontraste. Kaum beachtete Nebenpersonen werden zu Werkzeugen der Gerechtigkeit und treten als Ankläger auf, sensationelle Verwandtschaftsbeziehungen

29) ebenda S. 153.
30) ebenda S. 185.
31) W. L. Cross, a. a. O. S. 100.
32) A. Quiller-Couch, a. a. O. S. 40.

werden enthüllt, totgeglaubte Personen tauchen wieder auf; die Lebenssphären der Grossen und der Kleinen kreuzen sich in einer Weise, die stark mit Zufälligkeiten untermischt ist.

Sensation und Melodrama sind Ausartungen einer Kunst, die den Kontrast im besonderen Masse pflegt. In der heftigen und hemmungslosen Abwendung von der normalen Gefühlslage, in der Störung des seelischen Gleichgewichts durch ein Sichhineinsteigern in möglichst ungewöhnliche Gefühle, beruht das Wesen beider. Die Melodramatik trachtet nach der Entfesselung wildester, hysterisch-widerspruchsvoll wechselnder Emotionen. Es sind Erregungen fast physischer Art, zwischen Lust- und Unlustgefühlen extremster Steigerung pendelnd. Tränenreiche Gefühlsamkeit, leidvolle Bühnenschreie, Rhetorik und Theatralik sind Ausdrucksformen des Melodramas. Die Sensationstechnik beruht vor allem in dem schrankenlosen Appell an Furcht und Schrecken, in der Darstellung theatralischer Schreckensszenen.

Den stärksten Einschlag von Sensation und Melodrama findet man in Dickens' erstem eigentlichen Roman "Oliver Twist", der sich (laut Vorwort) bewusst die Romankunst Lytton-Bulwers zum Muster nimmt. Dass Dickens jedoch bemüht ist, Abstand zu wahren gegenüber der bisher beliebten Technik sensationeller, melodramatischer Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten, beweist die Einleitung zu Capitel 17 dieses Romans. Sie enthält eine längere, ironische Verspottung des melodramatischen Rührstücks mit seinem herkömmlichen Apparat, meint aber dann, dass im wirklichen Leben tatsächlich diese "violent transitions and abrupt impulses of passion or feeling"[33]) gar nicht so ungewöhnlich und selten seien. Hierin ist die Verurteilung melodramatischer Auswüchse, immerhin aber auch die beschränkte Billigung und Rechtfertigung von sensationell erscheinendem Material ausgesprochen. Es ist eben Eigenart von Dickens, dass er überall die Antithetik des Lebens sieht und ihre entsprechende Verwendnng in der Kunst durch den Anspruch auf Realität für gerechtfertigt hält.

Einige auffällige Züge melodramatisch-sensationeller Art in Oliver Twist seien hier erwähnt. Unerhörte Schicksale, welche Mitleid und Grauen einflössen, stehen im Vordergrunde des Interesses. Oliver Twist ist uneheliches Kind von guter Herkunft.

33) Oliver Twist, S. 160.

Seine Mutter stirbt im Armenhause. Er selbst macht im zartesten Alter, schutz- und elternlos, eine Fülle bitterster Erlebnisse durch. Aus seiner Lehrlingsstelle entweicht er, irrt umher und gelangt mit einem Taschendieb ("The Artful Dodger") nach London und gerät dort in die Gewalt einer Diebeszunft. Fagin, das Haupt dieser Bande will aus ihm einen Verbrecher machen. Auf dem ersten Ausgange wird statt der Diebesgesellen der unschuldige Oliver ertappt. Vor dem Gefängnis wird der Knabe von einem gütigen Herrn gerettet. Dieser Wohltäter, Mr. Brownlow, erweist sich gegen Schluss des Romans als Olivers Grossvater. Ein zweites Mal, durch einen bösen Zufall in die Hände der Verbrecher geraten und mit dem fürchterlichen Sikes zu einem nächtlichen Einbruch ausgeschickt, wird Oliver Twist durch einen Gewehrschuss der wachsamen Bewohner verwundet. Die Besitzerin des Hauses und ihre Nichte Rosa pflegen den Knaben. Später stellt sich heraus, dass die beiden gütigen Frauen Olivers Tante bezw. Schwester sind. Diese unerhörten Ausnahmeschicksale mit ihren merkwürdigen Fügungen verlassen den Boden aller Wahrscheinlichkeit und gehören in das Gebiet romanesker Phantastik und Melodramatik. Hineinspielen sodann die Ränke eines in unheimliches Halbdunkel gehüllten Verbrechers, Monks, der, um in den Besitz einer beträchtlichen Erbschaft zu gelangen, auf die Beseitigung Olivers, seines Halbbruders, bedacht ist. Gegen Schluss des Romans überstürzen sich die sensationellsten Enthüllungen, die jetzt nicht mehr Oliver allein, sondern einen ganzen Kreis von Personen betreffen. Auf Kosten aller Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit werden alle Schwierigkeiten schnell zerstreut, um den Roman einem glücklichen Ende zuzuführen. Durch ein Uebermass von Zufälligkeiten ("abuse of coincidence")[34] wird der Gang der Handlung von plötzlichen, unvorbereiteten Wirkungen erfüllt.

Die Melodramatik in Oliver Twist knüpft sich vor allem an die Gestalt der Nancy, der Geliebten des Verbrechers Sikes. In ihrer tiefsten Verworfenheit ist sie noch zarter, edler Regungen fähig. Unter eigener Gefahr schützt sie den Knaben vor Misshandlungen, trägt wesentlich zur Aufdeckung des Geheimnisses bei, das ihn umgibt, und verrät schliesslich den Schlupfwinkel der Verbrecher. Ihre Seelenkonflikte sind unter Aufwand aller

34) George Gissing: Charles Dickens, A Critical Study, London 1898, S. 57.

Wirkungen des Kontrasts und des Rührenden geschildert. Von grässlicher Furchtbarkeit ist die Szene ihrer Ermordung durch Sikes. Alle Gefühle des Mitleids und des Schreckens werden bis zur Unerträglichkeit gesteigert.

Sikes ist eine Gestalt, in der Roheit und Gewalttätigkeit bis über die Grenzen des Möglichen verkörpert erscheinen. Zuweilen erinnert er an den Kolossaltypus des Verbrechers der Gothic Novel, etwa, wenn er Worte spricht wie: "I'd grind his skull under the iron heel of my boot into as many grains as there are hairs upon his head". Es ist das die pathetische Sprache des Byronischen Helden. Die Szene, wie der Mörder im Augenblicke höchster Gefahr die Augen seines Opfers vor sich sieht und der Rache des Schicksals anheim fällt, ist in der Ausmalung des Schrecklichen der Gipfel des Sensationellen.

In "Oliver Twist" mit seiner fast naturalistischen Darstellung des Verbrechertreibens liegt der Nachdruck sehr stark auf dem Sensationellen. Es liegt im Wesen des pikaresken Verbrecherromans, dass er eigentlich aus einer Summe von ungewöhnlichen Ereignissen, merkwürdigen Fügungen des Schicksals und Ausnahmen im Bereich der Erfahrungswirklichkeit, also aus einer Verkettung von Handlungs- und Situationskontrasten besteht. Hinter dem Sensationellen treten in "Oliver Twist", der einen düsteren Grundton hat, die Sentimentalität und der Lyrismus, aus denen ja die melodramatische Gefühlssteigerung hervorgeht, zurück.

Ueberwiegt das Sensationelle in "Oliver Twist", so ist in "Dombey and Son" mehr die Steigerung melodramatischer Emotionen und die bühnenmässige Theatralik unterstrichen. Eine hochmelodramatische Szene stellt z. B. Capitel LIV dar. Ungeliebt von ihrem Gatten, und von seiner Arroganz bis in die Seele gekränkt, ist die stolze Edith Dombey mit Hilfe des Intriganten Carker, Dombeys Untergebenen und Vertrauten, entflohen. Beide treffen sich in einem Hotel einer südfranzösischen Stadt. Die ganze Szene ist bühnenmässig empfunden. Mit knappen Bühnenanweisungen beginnt die Darstellung: "The time, an hour short of midnight; the place, a French apartment, comprising some half-dozen rooms ...." Dann hebt sich der Vorhang und enthüllt ein pittoreskes Bühnenbild; ein lichterfülltes kleines Zimmer mit der stolzen Edith Dombey; im Hintergrunde ein halberleuchteter

Saal mit bunter Dekoration. "The glitter of bright tapers, and their reflection in looking-glasses, scraps of gilding and gay colours, were confined, on this night, to one room—that smaller room within the rest, just now enumerated. Seen from the hall, where a lamp was feebly burning, through the dark perspective of open doors, it looked as shining and precious as a gem. In the heart of its radiance sat a beautiful woman—Edith"[35]). Es entspinnt sich ein dramatischer Dialog: Bühnendeklamationen, pathetische Erregung, rhetorische Fragen und Ausrufe und theatralische Gesten und Effekte. Man hat den Eindruck, dass manche Passagen sich an ein Publikum wenden. Durch eine Reihe von Theatereffekten wird eine dramatische Steigerung erzeugt. Edith ergreift ein Tafelmesser zur Verteidigung. Sie ist aufgestanden, stolz, unnahbar. Ihre Gesten sind gebieterisch, ihre Augen blitzen vor Hass. Unaufgebrochene Briefe wirft sie dem Schurken zerknüllt vor die Füsse. Carker springt auf, aber er wagt nicht, sich zu nähern. Der Schaum tritt ihm auf die Lippen. Edith Dombey ist entschlossen, die Waffe auf ihren Gegner oder sich selbst zu zücken. Hohnlächelnd sagt sie Carker ins Gesicht, dass er verraten ist, dass die Verfolger ihm schon auf den Fersen sind. Im gleichen Augenblick ertönt die Nachtglocke, und Faustschläge dröhnen gegen die Tür. Edith steht da wie eine Zauberin. "Strumpet, it's false!" cried Carker. At the moment, the bell rang loudly in the hall. He turned white, as she held her hand up like an enchantress at whose invocation the sound had come"[36]). Edith entfernt sich durch eine Seitentür. Carker sieht sich eingeschlossen. Immer heftiger wird der Lärm draussen. Unter den Stimmen ist die Mr. Dombeys deutlich vernehmbar. Panischer Schrecken ergreift Carker. Mit der Kraft der Verzweiflung gelingt es ihm, eine Tür aufzusprengen. Er entweicht in die kalte Nacht. Am anderen Morgen ereilt ihn sein Verhängnis: er wird von einem Zuge zermalmt.

Während die genannten Romane vor allem mit den sensationell-melodramatischen Spannungsmitteln der Sympathie arbeiten, überwiegen in "Barnaby Rudge" jene der Erwartung und der Neugierde. Die aus verschiedenen Handlungssträngen kompliziert verschlungene Handlung ist erfüllt von geheimnisvollen Zusammen-

35) Cap. LIV, S. 870/71.
36) Dombey and Son, Cap. LIV, S. 882.

hängen. Insbesondere entsteht eine Atmosphäre des Geheimnisses und der Sensation durch die romaneske Kriminalgeschichte, die sich an die Personen Rudge und Haredale knüpft, sowie durch die ebenfalls in die Vorfabel zurückreichende Geschichte, die Hugh und Sir John Chester betrifft.

Rudge hat vor vielen Jahren an dem Bruder Geoffrey Haredales, dessen Küchenmeister er war, einen feigen Meuchelmord verübt. Den Verdacht der Täterschaft hat er von sich abgewälzt, indem er seine Kleidung mit der des gleichfalls ermordeten Gärtners vertauschte. Weib und Kind hat er verlassen. Nach vielen Jahren unsteten Umherschweifens wird er wie von magischer Gewalt an den Ort seiner Tat gezogen. Zwei Ueberfälle auf der Landstrasse sowie das merkwürdige Gebahren der Mrs. Rudge, die zu nächtlicher Stunde von ihrem Gatten besucht wird, erregen den Argwohn Haredales, der sein ganzes Leben über den Tod seines Bruders und die Ergreifung des Täters brütet. In einer sensationellen Szene wird beschrieben, wie es nach langem Fahnden Haredale gelingt, auf den Trümmern des eingeäscherten Herrensitzes den Mörder zu ergreifen. Dem Arm der Gerechtigkeit überwiesen und zum Tode verurteilt, trifft Rudge im Gefängnisse seinen Sohn, den geistesschwachen Barnaby, dem er sich als Vater zu erkennen gibt. Die Erstürmung des Gefängnisses durch den aufrührerischen Pöbel rettet den dem Tode Geweihten zunächst. Durch Verrat gelangt er jedoch wieder in die Gewalt des Gerichtes und büsst seine Taten mit dem Tode.

Die Geschichte Hughs ist nicht weniger sensationell. Er ist der uneheliche Sohn eines weltmännischen Aristokraten, Sir John Chesters, und eines von diesem verführten heissblütigen Zigeunermädchens, das aus Hunger geringfügige Ladendiebstähle verübt und den Tod am Galgen erlitten hat. Erst durch den Henker Dennis, einen Rädelsführer der No-Popery-Aufstände, wird das Geheimnis von Hughs Herkunft aufgedeckt. Sir John Chester verleugnet jedoch seine Vaterschaft. So stirbt auch der Sohn der Verführten durch ihren Verführer.

In "Nicholas Nickleby" knüpfen sich Sensation und Melodrama in romanesker Art vor allem an Madeline Bray, "the pale martyr of the footlights"[37]), an ihre Verschacherung

37) G. Gissing, The Immortal Dickens, S. 104.

an einen alten hässlichen und lüsternen Wucherer, sowie ihre Befreiung durch den Helden Nicholas. Die Rettungsszene enthält eine Reihe romanesker Theatercoups: Madelines Vater stirbt plötzlich, die Pläne des schurkischen Ralph Nickleby und Arthur Gride werden enthüllt und so die schlauen Intriganten geprellt[38]).

"Martin Chuzzlewit" ist der am meisten realistische Roman von Dickens' Hauptschaffensperiode. Unwahrscheinliche Theatralik enthält die Szene, wo nach Einberufung einer ganzen Familienversammlung der Heuchler Pecksniff unerwartet von dem alten Martin Chuzzlewit zu Boden geschlagen und an den Pranger gestellt wird[39]).

Einen überstarken Appell an Furcht und Mitleid übt in "David Copperfield" die Szene aus, wo Mr. Peggotty seine Nichte Emily, die der Heros von Davids Schulzeit, James Steerforth, verführt und im Stich gelassen hat, wiederfindet. David Copperfield und Martha Endell, eine zur Dirne herabgesunkene Jugendfreundin Emilys, sind Zeugen eines hocherregten Auftritts, in dem Rosa Dartle, die leidenschaftliche Nebenbuhlerin Emilys in der Liebe zu Steerforth, ihrer ganzen Wut und Leidenschaft freien Lauf gibt und die rührend hilflose Emily mit gehässigen Schmähungen überhäuft. Ihre leidenschaftliche Erregung ist bis zur Unerträglichkeit gesteigert. "As she now stood panting, looking at her with the utmost detestation that she was capable of expressing, and trembling from head to foot with rage and scorn, I thought I had never seen such a sight"[40]). Endlich, als Rosa Dartles Hassausbrüche sich zu satanischer Grausamkeit versteigen, naht die von David lang ersehnte Rettung. "The foot upon the stairs came nearer nearer ..... rushed into the room, "Uncle!" A fearful cry followed the word"[41]). Eine Szene tiefster tränenvoller Rührung und tiefsten Erbarmens löst unmittelbar das schreckliche Schauspiel ab.

Das Uebersinnliche und Märchenhafte.

Es ist für Dickens immer ein besonderer Reiz, abnormale Steigerungen im Normalen, das Wunderbare, Ausserordentliche im Natürlichen zu entdecken. Er kann dabei sein Kunstideal

38) Nicholas Nickleby, Cap. LIV, S. 831 ff.
39) Martin Chuzzlewit, Cap. LII, S. 922 ff.
40) David Copperfield, Cap. L, S. 814.
41) ebenda Cap. L, S. 818.

der realistischen Darstellung mit seinem persönlichsten Hang, die Dinge in gesteigerter Form zu sehen, vereinbaren. Darzustellen "the romance in all familiar things"[42]), "the romantic side of familiar things"[43]), bezeichnet er selbst gelegentlich als seine künstlerische Absicht. Dickens ist zwar in erster Linie Realist, aber nicht selten scheint bei ihm, wie bei E. T. A. Hoffmann, das Irreale aus der Sphäre des Realen sich zu lösen.

In dieser Beimischung übersinnlicher Phantastik liegt ein deutliches romaneskes Element, wie es seit den Tagen der romanesken Schauerliteratur gang und gäbe war. Die romaneske Kunst verlangt aus heftigem Kontrastbedürfnis heraus nach einem Uebernormalen, Uebersinnlichen. Entweder sucht sie den Schein des Uebersinnlichen durch eine Steigerung des Sinnlichen, des psychologisch Realen zu erwecken, oder sie unternimmt es, aus dem Bereich des Transzendenten das Uebersinnliche in die Wirklichkeitssphäre hinabzuziehen. In beiden Fällen wird ein pikanter Kontrast erzielt, indem das Reale plötzlich als übersinnlich erscheint, das Uebersinnliche häufig überraschende reale Züge aufweist. „Durch das Wunder wird die Handlung dem Boden der Wirklichkeit entrückt. Doch passt man die Vorgänge des Romanes diesem Einschlage des in der Natur Unmöglichen nicht durchweg an, sondern stellt daneben im Gegenteil realistische Wahrheitsbilder. Dadurch entsteht ein pikanter Kontrast, der sich zu einem wesentlichen Merkmal der Schauerromantik ausbildet"[44]).

In der Neigung zu übersinnlicher Phantastik erinnert Dickens zuweilen an E. T. A. Hoffmann. Allein es besteht doch in der grundsätzlichen Auffassung des Phantastischen und Uebersinnlichen ein Unterschied zwischen beiden Künstlern. Bei Hoffmann „ist die Wirklichkeit, d. h. der Alltag das Negative, das Positive ist die siegende oder durch den Widerstand des Alltags vertollte geniale Phantasie", während bei Dickens das Wunderbare kein der Wirklichkeit absichtlich entgegengesetztes Element ist. „Auch das Positive nimmt er aus der Wirklichkeit, dem Alltage und braucht das zauberische Element der Phantasie nicht, jenes zu verdunkeln durch den Kontrast, sondern es durch Einstimmung

42) Vorwort zu Household Words, 30. März 1850.

43) Vorwort zu Bleak House.

44) Helene Richter: Geschichte der englischen Romantik, Halle 1911, Bd. I, S. 160, 161.

zu verklären“[45]). Bei Hoffmann ist die freie Genialität in der Phantastik dem Wirklichen feindlich, während bei Dickens das Wunderbare und Phantastische ein „Adhärens der Wirklichkeit“ ist, nicht als Selbstzweck und dem Realen feindlich erscheint.

Als echte “common-sense“-Natur lehnt Dickens den plumpen Glauben an das Uebersinnliche in der Form des direkten Dämonen- und Gespensterglaubens, wie ihn die Gothic Novel kannte, ab. Umso intensiver ist seine Neigung zu verblassteren Formen des Uebersinnlichen. “As a matter of fact, like most of the men of strong sense in his tradition, Dickens was left with a half belief in spirits which became in practice a belief in bad spirits. The great disadvantage of those who have too much strong sense to believe in supernaturalism is that they keep last the low and little forms of the supernatural, such as omens, curses, spectres and retributions, but find a high and happy supernaturalism quite incredible“[46]). Das scheinbar Uebersinnliche und Wunderbare, das sich noch mit den Gesetzen des natürlichen Seins zu vertragen scheint und einer rationalen Deutung fähig ist, verwendet er in allen Abschattungen und Stärkegraden. So sind es die Grenzbereiche der menschlichen Seelentätigkeit, die geheimnisvollen Hintergründe und phantastischen Kausalitätsbeziehungen des menschlichen Lebens, auf denen er gern verweilt. Das Uebersinnliche nimmt seinen Ausgang aus dem Bereich des Sinnlich-Wirklichen und Psychologisch-Fassbaren.

Das Uebersinnliche mit seiner Detaillierung des Furchtbaren und Geheimnisvollen dient zunächst den Zwecken der sensationellen Darstellung. Mit einer unnachahmlichen grausigen Psychologie sind Halluzinationen, Angstzustände, Wahnvorstellungen und Ahnungen geschildert, besonders, wenn es sich um den von Furcht und Gewissen gehetzten Verbrecher handelt. In diesen „psychologischen Grenzzuständen“ (Dibelius) scheint sich das unheimliche Walten geheimnisvoller rächender Schicksalsmächte kundzutun, die mit Sicherheit den Uebeltäter seiner Strafe und Sühne entgegenführen. Bill Sikes sieht auf seiner Flucht vor der Wut der Masse die verglasten Augen seiner ermordeten Geliebten vor sich und verfällt so dem Schicksale.

45) Otto Ludwig, Ges. Schr., Bd. VI, S. 190ff.

46) G. K. Chesterton: Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens, London 1911, S. 43.

Jonas Chuzzlewit wird nach seiner Mordtat von schrecklichen Gesichten geängstigt. ".... when he pictured in his mind the ugly chamber, false and quiet, false and quiet, through the dark hours of two nights; and the tumbled bed, and he not in it, though believed to be; he became in a manner his own ghost and phantom and was at once the haunting spirit and the haunted man"[47]).

Tod und rächende Nemesis sind animalisch-phantastisch verkörpert in feindseligen Dingen. Jeder Zug, der dröhnend vorbeibraust mit seinen zwei rotglühenden gespenstigen Augen ist für Carker ein teuflisches Wesen[48]), das ihm entsetzliche Todesahnungen einjagt. "Some other terror came upon him quite removed from this of being pursued, suddenly, like an electric shock, as he was creeping through the streets. Some visionary terror, unintelligible and inexplicable, associated with a trembling of the ground, — a rush and sweep of something through the air, like Death upon the wing. He shrunk as if to let the thing go by. It was not gone, it never had been there, yet what a startling horror it had left behind"[49]). Dem Tode entweicht Carker nicht. Eine unbekannte Gewalt zieht ihn zum Schienenstrang. Beim Anblick seines Verfolgers stolpert er aufs Geleise. Ein daherbrausender Zug zermalmt ihn, ... "licked his stream of life up with its fiery heat"[50]).

Die Darstellung der Todesahnungen Tigg Montagues, wie er einsam durch den abendlichen Wald schreitet, grenzen an Okkultismus und Telepathie: "..... it may be that a shadowy veil was dropping around him, closing out all thoughts but the presentiment and vague foreknowledge of impending doom. If there be fluids, as we know there are, which, conscious of a coming wind, or rain, or frost will shrink and strive to hide themselves in their glass arteries; may not that subtle liquor of the blood perceive, by properties within itself, that hands are raised to waste and spill it; and in the veins of men run cold and dull as his did, in that hour!"[51]).

47) Martin Chuzzlewit, Cap. XLVII, S. 840.

48) vgl. Ausdrücke wie: "fiery devil", "indomitable monster", Dombey and Son, Cap. LV, S. 895/96.

49) Dombey and Son, Cap. LV, S. 884.

50) Dombey and Son, Cap. LV, S. 898.

51) Martin Chuzzlewit, Cap. LXVII, S. 836.

Aehnliche Formen des Uebersinnlichen sind nicht selten anzutreffen. Geheimnisvolle Zusammenhänge zwischen Traum und Wirklichkeit: Oliver Twist träumt von den Verbrechern, denen er entronnen ist. Plötzlich erwacht er und sieht am geöffneten Fenster die Gesichter Fagins und Monks verschwinden[52]). Montague hat einen fürchterlichen Traum. Beim Erwachen erblickt er an seinem Bett seinen späteren Mörder Jonas Chuzzlewit, von dem er geträumt hat[53]). Flüche, die in Erfüllung gehen: Sir John Chesters pathetische Verwünschung durch seinen Bastard Hugh; sein gewaltsamer Tod im Duell mit Haredale[54]). Spuk und Gespenster: Der Küster Solomon Daisy erzählt eine phantastisch ausgeschmückte Gruselgeschichte von dem Tode Reuben Haredales, wie die Alarmglocke des "Warren" zur Mitternacht ertönt, als Solomon die Stunden läuten will. In dieser Geschichte wird auf allerhand unheimlichen Einzelheiten verweilt: "Thinking on in this way, I began to think of the old gentleman who was just dead, and I could have sworn, as I looked up the dark chancel, that I saw him in his usual place wrapping his shroud about him and shivering as if he felt it cold"[55]). Ominöse Zeichen und Vorgänge: Der Rabe Grip wird dargestellt als "the embodied spirit of evil biding his time of mischief", als "some supernatural agent"[56]). Weiter heisst es von ihm, "Grip croaked loudly, and hopped about them, round and round as if enclosing them in a magic circle, and invoking all the powers of mischief"[57]). Phantastik des Leblosen: Ein adliges Herrenhaus gewährt einen gespensterhaften Anblick: "It seemed the very ghost of a house, haunting the old spot in its old outward form . . . ."[58]). Unheimliches Beiwerk in unwesentlicher Detailschilderung: Ein Bett der ehrwürdigen Maypole Inn erinnert an eine spukhafte Totenbahre: ". . . a great old spectral bedstead, hung with faded brocade, and ornamented, at the top of each carved post, with a plume of feathers that had once been white, but with dust and age had now grown hearse-like and funereal"[59]).

52) Oliver Twist, Cap. XXXIV, S. 315 ff.
53) Martin Chuzzlewit, Cap. XLII, S. 758.
54) Barnaby Rudge, Cap. LXXVII, S. 737 bzw. Cap. LXXXI, S. 776.
55) ebenda Cap. I, S. 30.
56) ebenda Cap. XXV, S. 246 bzw. Cap. V, S. 76.
57) ebenda Cap. LXI, S. 589.
58) ebenda Cap. XIII, S. 137.
59) ebenda Cap. XII, S. 132.

In dieser Weise dient meist das Wunderbare und Uebersinnliche den Zwecken der Verstärkung des Sensationellen, Tragischen und Furchtbaren. Das Uebersinnliche erfährt jedoch seine eigentliche Ausbildung und Steigerung, wenn es in harmonischer Mischung mit dem Realen und in poetischer Allegorisierung sich der Form des Märchens nähert. Hat man schon in den Romanen zuweilen den Eindruck, dass eine orientalische Märchenwelt mit guten und bösen Genien in die Sphäre des Alltags verlegt ist, so stellen die Weihnachtserzählungen die eigentliche Form der märchenhaften Uebersinnlichkeit dar. „Realistische Märchen" nennt sie treffend Dibelius. Hier gilt vor allem, was Otto Ludwig über Dickens' Art der Darstellung bemerkt. Die Mischung des Wunderbaren und Alltäglichen ist bei Dickens so innig, „dass ihre Elemente kaum zu scheiden sind, von der uns so eigen wird, dass wir wie bezaubert nicht wissen, welches nun eigentlich das Wunderbare, welches das Natürliche ist, wo das eine aufhört und das andere anfängt. Das Vehikel dieser Verbindung ist der Humor"[60]). In schillerndem Wechsel reihen sich Komisches, Ernstes, Wunderbares und Alltägliches aneinander.

In den Weihnachtsmärchen mit ihrer eigenartigen Mischung von realer Daseinswelt und traumerzeugter Geisterwelt erfährt die "matter of fact romance"[61]) eine Ausprägung und Steigerung nach der Seite des eigentlich Wesensmässigen bei Dickens, das auf jenem Hinstreben zum Realismus in der Einzelbeobachtung und -darstellung ("realism of detail") und auf der Abwendung von der poesielosen brutalen Wirklichkeit andererseits ("fairy-tale unrealism of general atmosphere")[62]) beruht. Der Höllen- und Gespensterapparat der Radcliffe-Schule ist zwar noch lebendig, aber in der poetischen Verfeinerung, der allegorischen Verwendung, der bewussten Kennzeichnung als Märchenwesen und der harmlos-rationalen Deutung als Traumerscheinungen verlieren diese Geister jene objektivreale Bedeutsamkeit früherer Gespenstertechnik. So verdanken die Weihnachtsnovellen ihre romaneske Tönung lediglich dem Schein der Irrealität.

60) Otto Ludwig, Ges. Schr., Bd. VI, S. 190 ff.

61) geprägt von Charles Reade im Vorwort zu "Hard Cash".

62) G. Saintsbury in "The Cambridge History of English Literature", Vol. XIII, S. 312.

Wie im Marchen, so finden wir in Erzählungen wie "A Christmas Carol", The "Chimes", "The Cricket on the Hearth" unvermitteltes merkloses Hinübergleiten aus dem Lande der Wirklichkeit in eine übersinnliche Traumwelt, welch letzterer aber häufig nichts von der fasslichen Anschaulichkeit und Dinglichkeit der empirischen Welt genommen ist. Die Gesetze der natürlichen Kausalität werden aufgehoben; unmotiviertes förderndes oder hemmendes Eingreifen übersinnlicher Kräfte beseitigt alle hässlichen Widerwärtigkeiten und sichert ein glückliches Ende. Den Schluss bildet eine befreiende oder komische Auflösung des bis zu grösster Schrecklichkeit gesteigerten Märchentraums durch rational-natürliche Erklärung. Das Uebernatürliche, von dessen realer, fast körperlicher Existenz wir zuerst überzeugt werden sollten, zerrinnt überraschend in ein Nichts. Eine leichte Magenverstimmung, ein schlechter Traum waren die Ursache aller furchtbaren Erlebnisse und Gesichte. Alle übersinnlichen Schrecknisse schwinden, das Rad der Zeit, das im Traume vorwärts gewirbelt war, ist zurückgedreht. Als einzige Realität bleibt eine über Nacht eingetretene psychologische Wandlung, herbeigeführt durch den übersinnlich-märchenhaften Handlungsverlauf. Zum Schluss ("The Chimes", The Cricket On the Hearth") wird dann wohl die ganze reizvoll-poetische Illusion, das Märchen und seine rationale Auflösung, vom Dichter selbst mit achtloser Gebärde gesprengt. Eine schillernde Seifenblase, der Phantasie entstiegen, zerplatzt, alles war ein Traum.

Die Verquickung realer und irrealer Elemente wird besonders deutlich an den Novellen "A Christmas Carol" und "The Chimes". In der ersteren wird der Geizhals Scrooge am Vorabende vor Weihnachten von Geistern heimgesucht. Der Leser merkt nicht das unvermittelte Hinübergleiten aus der Wirklichkeit in den Traum. Die ganze folgende Geistergeschichte wird ihm zunächst als Realität präsentiert. Erst später findet plötzlich eine Lösung natürlicher Art statt. Der Weihnachtsgeist verwandelt sich unversehens in einen Bettpfosten: "It shrunk, collapsed, and dwindled down into a bed-post"[63]). Durch die Erzählung hindurch besteht also eine Verschmelzung von Wirklichkeit und Uebersinnlichem. Eine poesievolle Folge von Bildern wird uns in raschem Fluge vorgeführt. In der märchenhaften Farbigkeit fehlen selbst

63) A Christmas Carol, Stave IV, S. 89.

naturalistische Striche nicht, [vgl. z. B. die Beschreibung eines Kirchhofs: "choked up with too much burying; fat with repleted appetite"[64]). Zum Schluss des Märchens wird in wirkungsvoller Kontrastierung der schrecklich gesteigerte Traum von strahlender, heller Daseinswelt verscheucht. Aber selbst nach dieser verblüffenden Auflösung bleibt ein gut Teil der Märchenstimmung: Ein wunderbarer Seelenwandel ist eingetreten, eine psychologische Unwahrscheinlichkeit, die Bekehrung eines hartherzigen Geizhalses zu edler, humanitärer Gesinnung, wird durch einen märchenhaften Traum motiviert. Der volkstümliche Glaube an Geister und Gespenster wird in dieser Novelle bewusst als Kunstmittel gebraucht. Das Uebersinnliche wird konkret-allegorisch festgehalten.

Das Uebersinnliche in "The Chimes" knüpft sich an die im Mittelpunkt der Novelle stehende märchenhafte Personifikation der Sylvesterglocken zu mahnenden Geistern, welche die Botschaft der Humanität verkünden. Trotty Veck, ein armer Dienstmann, verfällt am Sylvesterabend nach dem Genuss einer Fleischspeise in einen unruhigen Traum. Im Traume steigt er zum Glockenstuhl der Kirche empor. Unter den unheimlichen, düsteren Glocken fasst ihn Schrecken und Taumel. Aus einer Ohnmacht erwacht, erblickt er einen wirbelnden Schwarm von Elfen und Geistern, die nach den Klängen der Glocken in verwirrender Fülle durcheinanderpurzeln. Als die Glocken verstummen, entschwirrt der Geisterschwarm. Es bleiben die dunklen Umrisse der Glocken, zu unheimlichen, geheimnisvoll-grausigen Phantomen verwandelt, ... "nevertheless as plainly to be seen as were the stalwart oaken frame .... "(!)[65]). Einer der Glockengeister predigt den sozialen Altruismus und Fortschrittsenthusiasmus. Ein leiser realistischer Zug offenbart sich, wenn in dem Dialog zwischen Trotty Veck und dem Geist der erstere sein unheimliches Gegenüber mit "Sir" anredet. In schwellenden Akkorden rollt dann dumpfer trauriger Orgelklang empor. Unter dem Gesang vernimmt Trotty Veck die Stimme seiner Tochter. Sich selbst sieht er zerschmettert am Fusse des Turmes. Darauf führt ihn "the spirit of the Chimes", in welchem er ein Kind wiedererkennt, dem er Obdach gewährt

64) ebenda S. 85.

65) The Chimes, Third Quarter, S. 153.

hat, und erklärt ihm Zweck und Bestimmung der Glockengeister: "They take such shapes and occupations as the hopes and thoughts of mortals, and the recollections they have stored up, give them"[66]). In einer Reihe von Bildern erschütternden Elends zeigt sich ihm das Schicksal seiner verheirateten Tochter, wie sie an den Abgrund der Verzweiflung geführt wird. In dem Augenblick, wo Trotty Veck, zum ohnmächtigen Mitanschauen verurteilt, in verzweiflungsvollen Bitten die Geister anfleht und beteuert, die mahnende Botschaft der Glocken erkannt zu haben, wecken ihn freudige, festliche Neujahrsklänge aus dem schrecklichen Bann. Fröhliche Wirklichkeit tritt anstelle des übersinnlichen Märchentraumes.

Es erhellt aus diesen Beispielen, dass das Uebersinnliche in bewusster künstlerischer Absicht der Wirklichkeit nebengeordnet wird. Es erweist sich als Illusion und wird rational fassbar, hat aber in ebendieser fiktiven Existenz die Rolle des romanesken Agens, wird zu einem formgebenden Faktor von Dickens' Realismus.

Romaneskes in der Naturschilderung.

Die bisherigen Ausführungen haben zu zeigen versucht, wie Dickens' Wirklichkeitsdarstellung nicht selten ein romaneskes Kolorit besitzt. Wie wenig bei Dickens von eigentlicher oder auch nur literarisch nachgefühlter Romantik die Rede sein kann, beweist die Art seines Naturerlebens und die Rolle, die er der Naturschilderung in seinen Romanen zuweist.

Dickens ist keineswegs ein nüchterner objektiver Beobachter der Natur. Gegenüber Smollett, der die Natur als „klassizistischer Antiquar", als „Moralist und Reiseführer"[67]) sah, auch gegenüber seinem Zeitgenossen Thackeray ist ihm eine gewisse Wärme der poetischen Empfindung, ja eine Neigung zum Lyrismus eigen. Dynamischer romanesker Lyrismus ist in der stimmungsmässigen Anempfindung menschlicher Gefühlszustände an die Natur spürbar. Dickens beseelt die Starrheit der Erscheinungswelt, und verleiht ihr Leben und Bewegung. Von Dingen der Wahrnehmung wird wie von menschlichen Verhältnissen gesprochen, menschlich nacherlebbares persönliches Leben wird ihnen mitgeteilt. Ein personifizierender Anthropomorphismus wird in den Dienst dieser

66) ebenda S. 156.

67) W. Dibelius, Englische Romankunst, Berlin 1910, S. 209 ff.

lyrischen Anempfindung gestellt. So ergibt sich jene für Dickens eigentümliche „populär-mystische Allbeseelung“[68]) der Dinge. Häuser werden zu lebenden Wesen, Maschinen[69]) werden als gequälte Wesen empfunden. “Les pierres pour lui prennent une voix, les murs blancs s'allongent comme de grands fantômes, les puits noirs bâillent hideusement et mystérieusement dans les ténèbres“[70]). Dieser Lyrismus verfügt häufig über eine fein gestufte Skala von Gefühlstönen, mit der er einen hervorragenden Anteil an der Stimmungsorchestrierung gewinnt. In manchen Romanen kommt der Stimmungssymbolik eine nicht unbedeutende Rolle zu. Symbolik im romantischen Sinne gibt es im Realismus von Dickens nicht. Sie wird ausgeschaltet durch die Beschränkung auf die objektiv gegebene Sinneswirklichkeit. Der „materielle Sensualismus“ der realistischen Kunst entbehrt der „Beziehungsweite und -tiefe der Symbolik, die den Glauben an den Geist als das Unendliche voraussetzt“[71]). An die Stelle des Symbols tritt die rationale zweckbestimmte Allegorie. „Es entspricht, wenn auch nicht völlig, die schematische Darstellung dem klassizistischen Kunstideal, die allegorisierende dem realistischen, die symbolistische dem romantischen“[72]). Durch allegorische Parallelmotive, durch charakterisierende Stimmungssymbolik, die nicht auf einem „kosmisch-lebendigen Ineinanderweben“[73]) beruht, wird der Gang der Handlung in Leitmotiven vorherbestimmt, geahnt. Ein allegorisches Erleben der Natur scheint sich mit dem Leben und Handeln der Menschen zu verquicken. Durch die stimmungssymbolische Einkleidung einer Handlung mit solchen Kompositionsmotiven eines suggestiven Lyrismus wird zuweilen eine Art musikalischer Architektonik erzeugt. In Dickens' Schaffensperiode von “Oliver Twist“ bis “David Copperfield“ verfährt besonders der Roman “Dombey and Son“, der überhaupt wohl den stärksten Lyrismus zeigt, mit diesem Darstellungsmittel am ausgiebigsten. Die Wellen und ihre geheimnisvolle Sprache begleiten das Hinscheiden des zarten Knaben mit einem ahnungsvollen, düsteren Zauber. In mehrmaliger Folge wird das

68) W. Dibelius, Charles Dickens, Teubner 1916, S. 425.
69) vgl. Old Curiosity Shop, Cap. LXV, S. 437.
70) H. Taine, Histoire de la littérature Anglaise, Bd. V, S. 8.
71) E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig 1921, S. 304.
72) M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 60 ff.
73) E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 305.

Motiv der Welle, des Flusses abgewandelt. Wie goldenes Wasser zittern die Sonnenstrahlen an der Wand; in seinen Visionen erblickt Paul Dombey immer wieder einen unaufhaltsam dem Meere zuströmenden Fluss. Es verhüllt sich darin eine ahnungsvolle allegorische Parallelität: das Leben des Kindes strömt aus in den unermesslichen Ozean der Ewigkeit[74]) (Cap. XVI, S. 270ff.)

Die Natur hat bei Dickens nicht einen eigentlichen Selbstzweck und Eigenwert wie in der Romantik. Dickens' Romane sind anthropozentrisch, sie stellen den Menschen in den Vordergrund. Die Natur hat nur dann einen Wert, wenn sie die Illustration einer Handlung, einer Situation oder einer Seelenstimmung bedeutet. Sie ist lediglich Stimmungskoeffizient, Echo und Resonanz des menschlichen Daseins. Sie dient als dekorativer Hintergrund der Handlung. In solcher Kongruenz der Naturstimmung mit der Seelenstimmung oder Handlung liegt häufig ein romaneskes Element, indem die wilden leidenschaftlichen Empfindungszustände von Menschen in die Natur reflektiert werden und eine Verstärkung des Sensationellen oder der Tragik hervorrufen. Wilde, aufgepeitschte Handlungen, schreckliche Pläne finden in entfesselten Sturmnächten ihr Echo. An Byronische Stimmung erinnert es, wenn wir bei der Schilderung des nächtlichen Rittes des Mörders Rudge lesen: "There are times when, the elements being in unusual commotion, those who are bent on daring enterprises, or agitated by great thoughts, whether of good or evil, feel a mysterious sympathy with the tumult of nature, and are roused into corresponding violence. In the midst of thunder, lightning, and storm many tremendous deeds have been committed; men, self-possessed before, have given a sudden loose to passions they could no longer control. The demons of wrath and despair have striven to emulate those who ride the whirlwind and direct the storm; and man, lashed into

74) In vollendeter Stilisierung durchgeführt ist diese Architektonik der Leit- und Kontrastmotive später in "A Tale of Two Cities". Ein Ungewitter und das Echo von Schritten dienen als Vorzeichen der Katastrophe der französischen Revolution (vgl. besonders Cap. VI, S. 120/21). Ein auslaufendes Weinfass, an dessen roten Strömen sich halb verhungerte Menschen laben, ist ein allegorischer Hinweis auf die Blutbäder der Revolutionsherrschaft (vgl. Cap. V, S. 43ff.). Besonders reich an Stimmungssymbolik ist Cap. IX, wo die Ermordung des hochfahrenden Marquis St. Evrémonde durch ahnungsvolles Mitschwingen und Anklingen düsterer Motive vorbereitet und begleitet wird.

madness with the roaring winds and boiling waters has become for the time as wild and merciless as the elements themselves"[75]). In solcher romaneskcr Art bewirkt die Darstellung aussergewöhnlicher Naturereignisse eine verstärkende dröhnende Resonanz furchtbarer Geschehnisse.

Bei Donner und Blitz findet eine nächtliche Zusammenkunft statt zwischen Mr. und Mrs. Bumble und dem unheimlichen Verbrecher Monks, um einen mysteriösen Handel über das Vermächtnis von Olivers Mutter abzuschliessen. Bei jedem Donnerschlage verzerren sich die Gesichtszüge des Verbrechers. "Hear it!" he cried, shrinking back. "Hear it! rolling and crashing on as if it echoed through a thousand caverns where the devils were hiding from it. I hate the sound!"[76]).

Mit elementarer Gewalt wird eine aufgeregte Schreckensnacht geschildert, in welcher Donnerkrachen und züngelnde Blitze die Mordabsichten von Jonas Chuzzlewit auf seinen Reisegefährten Tigg Montague begleiten und verstärken. Die Natur ist erfüllt von grellsten, wildesten Kontrasten. "The thunder rolled, the lightning flashed; the rain poured down like Heaven's wrath. Surrounded at one moment by intolerable light, and at the next by pitchy darkness, they still pressed forward on their journey ..... Louder and louder the deep thunder rolled, as through the myriad halls of some vast temple in the sky, fiercer and brighter became the lightning; more and more heavily the rain poured down ..... but there these two men sat, and forward they went as if they were led on by an invisible attraction". Ein greller Blitz enthüllt dem entsetzten Montague den zum Schlage erhobenen Arm Jonas Chuzzlewits: "..... in a trembling, vivid, flickering instant, everything was clear and plain: then came a flush of red into the yellow light; a change to blue; a brightness so intense that there was nothing else but light: and then the deepest and profoundest darkness. The lightning being very crooked and very dazzling may have presented or assisted a curious optical illusion, which suddenly rose before the startled eyes of Montague in the carriage, and as rapidly disappeared. He thought he saw Jonas with his hand lifted, and the bottle

75) Barnaby Rudge, Cap. II, S. 36.
76) Oliver Twist, Cap. XXXVIII, S. 345.

clenched in it like a hammer, making as if he would aim a blow at his head"[77]).

James Steerforth, der Verführer, findet seinen Tod auf einem Wrack während eines furchtbaren Orkans vor dem Hafen von Yarmouth. "There was a bell on board; and as the ship rolled and dashed, like a desperate creature driven mad, now showing us the whole sweep of her deck, as she turned on her beam-ends towards the shore, now nothing but her keel, as she sprung wildly over and turned towards the sea, the bell rang"[78]). Melodramatisch ist geschildert, wie die animalische Wut der gierigen Wogen einen Mann der Besatzung nach dem anderen von dem zerborstenen Wrack hinwegfegt, bis schliesslich nur einer bleibt, "the active figure with the curling hair", James Steerforth. Eine furchtbare Sturzwelle verschlingt auch ihn nebst Ham Peggotty, der sein Leben daran setzt, ihn zu retten.

Ebenso häufig wie die Kongruenz von Naturstimmung und Handlung oder menschlichem Innenleben begegnet auch ihre Kontrastierung. Es liegt aber in solchen Kontrasten mehr tragische Ironie als romaneske Steigerung des Schreckens eines Geschehnisses.

Hier mag noch zum Schluss erwähnt werden, dass zuweilen die Natur bei Dickens mehr als blosse Wiederspiegelung menschlichen Erlebens, Echo eines Geschehens oder tragisch-ironischer Kontrast ist; dann, wenn der Mensch in den Bann grosser erhabener Natur gezogen wird und etwas von dem Odem einer Natur- und Menschheitsseele spürt; wo sich das Gefühlsleben eines Menschen in der Richtung auf Ueberzeitlichkeit und Ewigkeit auszuweiten scheint[79]). Solche Naturfrömmigkeit kann aber keineswegs mit der romantischen mystisch-religiösen Naturversenkung identifiziert werden.

---

77) Martin Chuzzlewit, Cap. XLII, S. 748/49.

78) David Copperfield, Cap. LV, S. 896.

79) vgl. Stellen wie David Copperfield, Cap. LVIII, S. 929 ff. (David Copperfield im Hochgebirge) oder Old Curiosity Shop, Cap. XXXXII, S. 407/08 (Little Nell unter dem Sternenhimmel).

Schluss.

Zusammenfassung und Ueberblick über die anderen Romane.

Es ist bisher eine typologische Charakteristik gewisser Erscheinungsformen von Dickens' Realismus versucht worden, wie sie aus der Eigengesetzlichkeit seiner menschlichen und künstlerischen Individualität sowie aus dem formativen Einfluss wesensverschiedener Geistes- und Kunstströmungen hervorgewachsen und in Dickens' Hauptschaffensperiode erkenbar sind.

Es fragt sich nun, ob den aufgezeigten romanesken Wesenszügen der Romankunst dieser Periode auch Geltung für die späteren Romane zukommt. Nun sind zwar diese Romane inhaltlich und formal von der Hauptschaffensperiode deutlich abgehoben. Durch die Verschärfung der sozialen Gegensätze in den Romanen (vgl. "Bleak House" und "Hard Times") und durch die Einführung wirklicher Tragik ("A Tale of Two Cities" Sidney Carton) erhalten diese einen düsteren Grundton. Formal beginnt mit "Bleak House" eine Hinwendung zu strafferer Konzentration. Das Prinzip der Aufreihung, das noch in einem Romane wie "David Copperfield" in gewissem Masse spürbar ist, weicht demjenigen der Geschlossenheit und Straffung. "The thing is no longer a string of incidents, it is a cycle of incidents"[1]). So werden in diesen Romanen im Vergleich zu den vorhergehenden der versöhnende Humor und die vitale Spontaneität der breitausladenden epischen Darstellung zugunsten kompositionstechnischer Vervollkommnung auf einen engeren Raum verwiesen.

Wenn trotzdem sich die nachgewiesenen Gestaltungsfaktoren nie ganz verleugnen, so beweist das, dass es sich in der Tat um essentielle Züge von Dickens' Romanschaffen handelt. Das Groteske tritt zwar mehr und mehr zurück. Gestalten wie

1) G. K. Chesterton, Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens, London 1911, S. 150.

der Althändler Krook ("Bleak House") oder der Dienstmann Cruncher ("A Tale of Two Cities") sind aber doch in mancher Weise als grotesk anzusprechen. Miss Havisham ("Great Expectations") ist reine Phantastik, eine real kaum mögliche Gestalt. Das Pittoreske feiert Triumphe in "A Tale of Two Cities", wo, ähnlich wie in "Barnaby Rudge", ein grosser Teil des Buches der Darstellung wilder Volksmassen und ähnlicher pittoresker Motive gilt. Die formale Vervollkommnung zeigt sich in diesem Roman darin, dass die Stimmungssymbolik kompositionstechnisch ausgewertet wird. Die Mittel der Sensation und Melodramatik sind entsprechend der düsteren Färbung der späteren Romane in keiner Weise gemindert. Allenfalls könnte man sagen, dass sie, wie etwa in "A Tale of Two Cities" in einer romantechnisch komplizierteren und verfeinerten Weise verwandt werden. Das Uebersinnliche findet sich ausser in der üblichen Vermischung mit phantastischen und stimmungssymbolischen Elementen in direkter Form in "Bleak House" (Cap. VII: The Ghost's Walk).

So kann summarisch festgestellt werden, dass im wesentlichen eine Einheitlichkeit im Gebrauch der hier untersuchten Darstellungsmittel zu beobachten ist, dass auch die zweite Hälfte von Dickens' Schaffenskurve durch die gleichen Gestaltungskoordinaten bestimmt ist, wie die steigende erste, der diese Arbeit gegolten hat.

Literaturverzeichnis.

Benutzte Ausgabe von Dickens: The Works of Charles Dickens Complete Edition in Twenty Volumes with Illustrations by Cruikshank, "Phiz", etc. London, Chapman and Hall.

Ueber das Victorianische Zeitalter:

1. M. Deutschbein, Vorlesung über das Victorianische Zeitalter, S.S. 1924.
2. B. Fehr, Handbuch der Literaturwissenschaft: Die engl. Lit. des 19. und 20. Jhdts. Berlin, Verlagsgesellschaft Athenaion 1923.
3. O. Elton, A Survey of English Literature 1830-1880, Vol. II. London 1920.
4. Hugh Walker, The Literature of the Victorian Era. Cambridge Univ. Press 1913.
5. W. R. Inge, The Victorian Era. Rede Lecture 1922.

Ueber Dickens:

1. J. Forster, The Life of Charles Dickens. Tauchnitz 1874, 6 Bände.
2. H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. Hachette 1892 Tome V.
3. G. Gissing, Charles Dickens, A Critical Study. London, Blackie & Son 1898.
4. G. K. Chesterton, Charles Dickens[5]. London, Macmillan & Co. 1907.
5. — —, Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens. London, Macmillan & Co. 1911.
6. G. Saintsbury, Charles Dickens, Cambridge History of English Literature, Vol. XIII.
7. G. Gissing, The Immortal Dickens. London, Cecil Palmer 1925.
8. Sir A. Quiller-Couch, Dickens and Other Victorians. Cambridge Univ. Press 1925.
9. W. Dibelius, Charles Dickens. Berlin u. Leipzig, Teubner 1916.
10. W. Dilthey, Charles Dickens und das Genie des erzählenden Dichters. Westermanns Monatshefte, Bd. 41, 1877.
11. Stefan Zweig, Drei Meister (Balzac, Dickens, Dostojewski). Leipzig, Insel-Verlag 1919.
12. W. Phillips, Dickens, Reade, and Collins, Sensation Novelists. New-York 1919.
13. A. Swinburne, Charles Dickens, Quarterly Review July 1902.
14. W. Johannpeter, Handlungs-, Charakter- und Situationskontrast in den Jugendwerken von Charles Dickens. Diss. Halle 1914.

Ueber den Roman:

1. O. Ludwig, Gesammelte Schriften, Bd. V, VI. Leipzig 1892 („Romanstudien").
2. W. L. Cross, Development of the English Novel. New-York 1923 (1902).

3. G. Saintsbury, The English Novel. London 1924 (1913).
4. W. Dibelius, Englische Romankunst. Berlin 1910.
5. E. Zola, Les romanciers naturalistes. Paris 1884 (1881).
6. F. Brunetière, Le roman naturaliste. Paris 1896.
7. W. Paterna, Das Uebersinnliche im englischen Roman. Diss. Giessen 1915.

Zur Kunstpsychologie und Aesthetik:

1. J. Volkelt, System der Aesthetik, 3 Bde. München, C. H. Beck, 1904-1915.
2. R. Hamann, Aesthetik [2], 1919 (Natur und Geisteswelt).
3. Dessoir, Aesthetik und allg meine Kunstwissenschaft [2]. Stuttgart, Enke 1923.
4. H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.
5. E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Leipzig 1921.
6. W. Dilthey. Die geistige Welt. Ges. Schr., Bd. VI. Teubner 1924.
7. M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen. Köthen 1921.
8. E. Wechssler, Weltanschauung und Kunstschaffen. Marburg 1911.
9. W. Wundt, Grundriss der Psychologie [15], Leipzig 1922.
10. E. Jaensch, Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode. Leipzig 1925.
11. O. Kroh, Eidetiker unter d utschen Dichtern. Zschr. f. Psychologie Bd. 85.
12. R. Hartl, Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien 1924.

Sonstige Werke:

1. L. P. Smith, Words and Idioms [2], London 1925, S. 67 ff. ("Four Romantic Words").
2. D. Mornet, Le romantisme en France au XVIIIe siècle, Hachette 1912.
3. L. Maigron, Le roman historique à l'époque romantique. Hachette 1898.
4. H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire. Strassburg 1895.
5. L. Cazamian, Le roman social en Angleterre. Paris 1903.
6. Helene Richter, Geschichte der englischen Romantik. Bd. I: Anfänge der Romantik. Halle 1911.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Heuer, bin am 8. Februar 1904 als Sohn des Volksschullehrers Franz Heuer in Ruhrort, Kreis Duisburg, geboren. Ich bin preussischer Staatsangehörigkeit und katholischen Bekenntnisses.

Von Ostern 1910 bis Ostern 1914 besuchte ich die Volksschule meines Geburtsortes und trat alsdann in die Quinta des Realgymnasiums zu Duisburg-Ruhrort ein. Ich verliess diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife im März 1922, um mich dem Studium der Neuphilologie und Geschichte zu widmen.

Vom Sommersemester 1922 bis zum Wintersemester 1923/24 einschliesslich studierte ich an der Universität Marburg, im Sommersemester 1924 in Berlin, vom Wintersemester 1924/25 bis zum Sommersemester 1926 einschliesslich in Marburg, sowie im Wintersemester 1926/27 in Paris.

Das Rigorosum bestand ich am 16. Juni 1926. Seit Abschluss des Studiensemesters in Paris halte ich mich zur Vorbereitung auf das Staatsexamen in Marburg auf.

Meine akademischen Lehrer waren in Berlin: Brackmann, Brandl, J. Freund, Gautier, Hartung, H. Maier, Milléquant, Pariselle, Stählin, Wechssler; in Paris: Bédier, Brunot, Cazamian, Chamard, Estève, Jordan, Lot, Pernot, Strowski; in Marburg: Busch, Curtius, Deutschbein, M. Freund, Glaser, Häpke, Jaensch, Heidegger, Heimsoeth, E. Otto, Spitzer, Vlamynck. Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet, besonders Herrn Prof. Deutschbein, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gegeben hat.